Ганна Веселовська

# Український театральний авангард

Інститут проблем сучасного мистецтва

ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА

Національна академія мистецтв України

ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

# УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ АВАНГАРД

Театральний бунт

Українське штюрмерство, або Наступ абстракціонізму

Театральний експресіонізм: Варіант українсько-німецький

Драматургія і театр еспресіонізму: Варіант попутників

Perpetuum mobile, або Структурування конструктивізму

Циркізація-Колаж-Монтаж на плацдармі театру «Березіль»

Український транзит Ґлаголіна: Колаж-Монтаж-Пародія-Гротеск

Абстрактна формула та живий предмет сценічного постфутуризму

Соціальна утопія і заручники формалізму

Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА

# УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ АВАНГАРД

Київ
ФЕНІКС
2010

ББК 85.33(0)+85.14
УДК 792.02+792.071
В 38

В 38 **Веселовська Г. І.** Український театральний авангард / Ін-т проблем сучасного мист-ва Нац. акад. мист-в України. — К.: Фенікс, 2010. — 368 с.: 16 л. вкл.

Монографію присвячено дослідженню українського театру 1920-х років, коли експеримент і пошук нових сценічних форм стали основною ознакою творення театрального мистецтва. Відтворюючи тогочасний суспільно-політичний і культурний контекст авторка представляє діяльність численних театральних колективів як з боку естетичного, так і соціально-етичного. На основі широкої джерельної бази, а саме архівних матеріалів, публікацій преси, мемуарних свідчень та наукових розвідок у монографії ретельно досліджуються реалії тогочасного театрального життя, вводиться у науковий обіг велика кількість нових фактів та імен. Зокрема увага дослідниці зосереджена на творчості українських режисерів-новаторів Марка Терещенка, Фауста Лопатинського, Гната Ігнатовича, Леся Курбаса та українському періоді діяльності Бориса Ґлаголіна й Ігоря Терентьєва. Зроблені у роботі фундаментальні узагальнення і висновки є принциповими для розуміння культурно-мистецьких процесів в Україні 1920-х років.

ББК 85.33(0)+85.14

*Затверджено до друку Вченою радою*
*Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України*
*16 грудня 2010 р., протокол № 5*

Рецензенти:
*член-кореспондент НАМ України,*
*доктор мистецтвознавства В. М. Гайдабура*
*доктор мистецтвознавства, професор О. Ю. Клековкін*
*кандидат філософських наук, ст. наук. співроб. Н. Б. Мусієнко*

*У оформленні обкладинки використано ескіз завіси О. Хвостенка-Хвостова до вистави «Лілюлі» Р. Роллана, 1922*

© Г. І. Веселовська, 2010
© ІПСМ НАМ України, 2010

ISBN ???-???-???-??-?

# ВСТУПНЕ СЛОВО

Навіщо пишеться передмова?

З наївної віри, що це спонукає якогось випадкового читача прочитати книжку, котра потрапила йому до рук?

Однак на таку передмову не варто витрачати й сили, адже авторка цієї праці та її публікації давно відомі в українських, та й не тільки, театральних і наукових колах; отже, книжка обов'язково знайде свого, а не випадкового читача.

Чи, може, передмова пишеться для того, щоб сказати те, чого сама авторка, «сидячи у тексті», сказати не могла? Для цього їй і справді слід було б вийти зі зведеної нею ж будівлі і побачити написане іншими очима — очима першого читача, якими зазвичай і стають автори передмов.

Або, можливо, для того, щоб дорікнути авторці, що «історична обмеженість світогляду не дозволила їй сприйняти, осягнути й передбачити» якісь речі, які стали здатними зрозуміти лише ми — люди сучасного покоління?

Але такі передмови зазвичай пишуться до творів класиків (відмовлятися від яких не можеться, а погоджуватися з ними — й поготів).

Питання про призначення передмов провокує до іншого: а навіщо взагалі пишеться історія — історія театру зокрема? Тим більше, авторкою, котра, безперечно, не належить до кабінетного типу вченого й активно функціонує у багатьох жанрах театрального життя: в оперативній критиці і у прикладній педагогіці, у фундаментальній історії і в актуальній теорії, у прагматичній ролі члена журі престижних рейтингів і т. ін., і т. ін., і т. ін., тобто гарно розуміється на тому, що таке «смачне і здорове мистецтво». Можливо, саме різноманіття цих життєвих практик і сформувало у неї той погляд, про який писав Пітер Брук: «історія як така мене мало цікавить», адже «значення шматка вугілля для нас починається і закінчується на тому, що він, згораючи, дає нам світло й тепло»[1]? Однак прагматизмові Брука не суперечить і погляд оксфордського історика Робіна Дж. Колінгвуда: «Наше так зване знання минулого не є знанням минулого як дійсно існуючого предмета і не є істинним знанням; це — лише реконструкція ідеального предмета, здійснена заради інтересів пізна-

[1] *Брук П.* Блуждающая точка. Статьи. Выступления. Интервью.— СПб; М., 1996. — С. 122.

ння теперішнього. Мета історії — дати нам змогу пізнати теперішнє, щоб діяти відповідно до пізнаного; це та істина, яку містить у собі прагматичний погляд на історію»[11] (сама авторка свій підхід, послуговуючись терміном Айзека Азімова, впровадженим у науковий обіг Ллойдом де Мозом, називає інколи «психоісторією»). З такого погляду й саме минуле стає передмовою до дня сьогоднішнього — передмовою, з якої можна вилущити уроки, корисні для сьогодення.

Книжка, яку тримає у руках читач, написана у рідкісному, принаймні для українського театрознавства другої половини XX століття, жанрі. Власне, новизна предмету цієї книжки, як і самого способу викладу (принаймні для українського театрального читача), лежить саме у площині жанру. Йдеться про багатовекторну прагматичну історію, котра інколи схожа більше на працю археолога, котрий з уламків намагається зліпити глечик життя, ніж на звичну роль мистецтвознавця-концептуаліста.

Якої б концепції не дотримувався історик, однак спочатку він мусить перетворити уламки на факти, а черепки, підтексти і невиявлені запропоновані обставини — на історичні події, котрі, як відомо, на поверхні не лежать. На поверхні лежать лише конвенції, звичні уявлення, забобони і паразити свідомості, котрі зазвичай демонструють ще більшу впертість, ніж факти; факти ж тим часом так само уперто переховуються у затишку і не поспішають визирати на світ — пручаються навіть, коли їх витягують нагору. І тоді чиїсь точки зору, конвенції і забобони починають сприйматися як факти. І відбувається це не в одній якійсь голові; це, незважаючи на зміни уявлень про головні конфлікти, сюжети, отже, й жанри буття або життєві практики, відбувається у мізках кожної доби; що, врешті, й призводить до хрестових походів — за здійснення якоїсь дурниці, котра оголошується «споконвічною мрією людства».

Для людини, котра не переймається проблемами минулого і комфортно живе у системі уявлень своєї доби, цих проблем не існує. Для історика ж, який пірнає в інший час, поводження з цими конфліктами, перетворюється на складний танець із багатьма партнерами, ходіння по лезу, та ще й без лонжі. Адже добу і світ її уявлень, якими визначається поведінка окремих осіб і, як ми звикли говорити, «народних мас», він мусить побачити крізь декілька пар окулярів, з різних боків: очима минулого, сучасності і — навіть очима кожної з ворогуючих сторін.

Отже, принаймні три перешкоди перетинають шлях того, хто прагне реставрувати історичні події: інерція конвенціонального мислення (замість якої треба побачити голі факти); прагнення отримати одну правильну і вичерпну відповідь на кожне окреме запитання (замість декількох вірогідних відповідей на один і той самий виклик); і нетерплячка, котра, замість неквапливого збирання черепків докупи, підганяє до якнайшвидшого оголошення результату, тобто виголошення ефектної концепції у вигляді гасла.

Історія театру — не виняток із цього правила, радше найкраще підтвердження, адже

---

[11] *Колінгвуд Р. Дж.* Ідея історії / Пер. з англ. — К., 1996. — С. 503.

матерія, якою оперує історик театру XIX-XX століть, це — зазвичай рецензії, тобто враження рецензентів, враження від вражень рецензентів, коментарі до вражень про враження, коментарі до коментарів про коментарі і т. ін., такі собі сюрреалістичні сни, котрі, навіть якщо вони були написані не на замовлення, розповідають більше про автора рецензії і соціальне замовлення, ніж про сам театр. Переконатися у цьому кожен може сам, почитавши, скажімо, рецензії 1930-х років.

Відтак і наші уявлення про історію театру, як, утім, і від виконавського мистецтва у цілому, нагадують якийсь рейтинг у вигляді піраміди: на горі цієї піраміди стоїть якийсь незвіданий, «достеменний», «великий» театр (з яким сьогоднішній і порівнювати не варто), театр вишуканих митців і мудрагелів-мистецтвознавців, які мешкали у просторі, де звичні закони тяжіння не діяли — кошти на утримання цього театру давали шляхетні меценати, твори писали геніальні драматурги, ролі виконували конгеніальні актори, а плескали їм у долоні тричі конгеніальні глядачі, котрі відвідували театр лише для того, щоб задовольнити свій надзвичайно вибагливий смак і дістати естетичну насолоду від обрамленого вишуканими епітетами мистецтва — «високого», «елітарного», «вічного» і т. ін. Таке протиставлення «достеменного» і «величного», а водночас і надзвичайно нудного театру будь-якому іншому провокує потребу (надзвичайно корисну!) скинути: тягар вигаданого Минулого, «надмір історії», до якого ми буцімто не здатні дотягнутися; театр, якого насправді ніколи не існувало; скинути і зрозуміти, що Реальний, Достеменний або Живий театр, як його називає Пітер Брук, завжди був різним — величним і дріб'язковим, високим і низьким, корисним і шкідливим одночасно.

Однак інколи ми вперто не бажаємо усвідомити цього «трюку» історії. Саме тому й продовжуємо вимірювати історію «достеменного» театру у системі звичних понять і закидаємо йому низку «негативних», із сучасної точки зору, ознак: «анґажованість» і «дидактику», «масовість» і «наївну простоту», брак «естетичних» амбіцій і ледь не «канонічність». Відтак кожне мистецьке явище супроводжується сталою системою епітетів: «достеменне мистецтво» завжди «високе» і «чисте», «глибоке» і «серйозне», «моральне» і т. ін., тоді як, на противагу йому, твір мистецтва, виконаний на замовлення, не заслуговує на серйозну увагу (адже «гроші» — «брудні», «життя» — «нице» і т. ін.). До подібних сталих опозицій належить і протиставлення двох мистецтв («буржуазного» і «народного», «прогресивного і реакційного», «реалістичного і антиреалістичного», «сакрального і профанного», «авангардового і ретроградного», «масового» та «елітарного», «політичного» і «достеменного», «анґажованого» і «вільного»), що, звісно, полегшує життя (ось вона, користь!) і навіть створює доволі достовірну ілюзію осмислення явищ культури (також!), проте насправді не наближає до істини, а навпаки — віддаляє (шкода!). Адже протиставлення — це найпростіша форма мислення, а пари, утворені ним — не що інше, як ланцюг узгоджених і взаємозамінних понять, де «прогресивне» виступає замінником «реалістичного», «позитивного», «сакрального», «передового», «прекрасного» і, врешті, перетворюється на протиставлення «гарного» — «поганому», що, у свою чергу, диктується вимогами конкретного, навіть якщо

він і неназваний, замовника (адже «історія, — писав Ніцше, — ще й досі є замаскованою теологією»[III]). Ці паралельні ряди — ряди протиставлень — виявляють наше підсвідоме інфантильне бажання усе «приємне» й «солодке» зібрати докупи.

Уперше сумнів щодо можливості правдивої «історії» висловило ще XIX століття, коли, властиво, й були сформульовані найголовніші опозиції культури, а вже XX століття з його орвеллівським дискурсом, здається, остаточно переконалося у її неможливості. Свого часу неможливість правдивої історії усвідомлювали навіть радянські історики театру, коли у Передмові до третього тому «Історії зарубіжного театру» під редакцією Г.Н. Бояджієва писали: «Називаючи третю частину видання «Історією», ми мусимо відзначити певну умовність цієї назви...»[IV]. Множинність варіантів у трактуванні подій (театральних, політичних, побутових), що розгортаються на наших очах, привчає до думки про неможливість однозначного трактування минулого, його величезних історичних періодів, особливо ж тоді, коли це пов'язано з таким ефемерним явищем, як театр (саме театр, а не «драматична література»). Це й визначає бажання продертися — крізь хащі легенд і байок, міфів і переказів, забобонів і тлумачень, упереджених інтерпретацій і свідомої брехні, перекручень і зручних конвенцій, угод і домовленостей, замовчувань і неписаних правил гри, одне слово, крізь систему умовностей, яку зазвичай називають «об'єктивними фактами», тобто більш або менш вірогідною, актуалізованою для певної доби гіпотезою подій, — до достеменного театру; продертися крізь систему дзеркал, які віддзеркалюють лише іншу систему дзеркал (адже найголовніше «джерело» гіпотез про ефемерне мистецтво театру — це рецензії, тобто людські документи, які, зважаючи на форми їхнього функціонування, мають на меті не фіксацію й встановлення істини, а «щось інше»; спираючись на ці «джерела», ми, таким чином, знов-таки відтворюємо не так минуле театру, як імовірне місце Спостерігача та його замовника).

Усвідомлення цього глухого кута призвело до того, що історик літератури Девід Перкінс у праці із симптоматичною назвою «Чи можлива історія літератури?» загострив усі полемічні питання історіографії й унеможливив «об'єктивний» історичний дискурс, написавши: «Ми пишемо історію літератури тому, що хочемо пояснювати, розуміти і любити літературу»[V] (схожу мету переслідував, здається, ще Буркгардт, який 1855 року видрукував свій путівник по італійському мистецтву із надзвичайно гарним підзаголовком — «Керівництво для отримання насолоди від творів італійського мистецтва»). Однак будь-яка наративна форма, особливо ж, народжена бажанням любити мистецтво, вимагає пошуку сюжету — тобто, за словами Крістофера Прендергаста, того «алібі, яке рятує від необхідності переживати випадковість і безладність світу»[VI]. Але таких сюжетів не так вже й бага-

---

[III] *Ніцше Ф.* Повне зібрання творів. — Львів, 2004. — Т.1. — С. 254.

[IV] История зарубежного театра. Ч. 3. Театр Европы и США после 1945 года. Учеб. пособие. — М., 1977. — С. 3.

[V] *Перкінс Девід.* Чи можлива історія літератури? — К., 2005. — С. 139.

[VI] Там само. — С. 42.

то: на думку Гайдена Вайта, це «антикварна», «монументальна» й «критична» історія у визначенні Фрідріха Ніцше; «драма тріумфу добра над злом, чеснот над пороком, світла над темрявою і фінальний вихід людини за межі світу»; «драма приреченості»; «histoire romanesque» («романтична історія»); «біографічна», «монографічна», «катастрофічна» і «прагматична» історія[VII]. Врешті «Мішле виконав усі свої історії як Роман, Ранке — як Комедію, Токвіль — як Трагедію, а Буркгардт використовував Сатиру»[VIII].

Отже, історія мало схожа на «об'єктивну» хроніку минулого, вона завжди стає інтерпретацією минулого — інтерпретацією, здійсненою конкретними людьми з усіма притаманними їм чеснотами і вадами, з вимогами вибагливих і недолугих замовників тощо. Таким чином, незважаючи на те, що минуле у нас спільне, розповіді про нього, залежно від зацікавленості Спостерігача, істотно відрізняються: вони бувають цікавими й нудними, переконливими і непереконливими, лагідними і брутальними, альтернативними і «традиційними». Однак визначається ця відмінність не так розумінням минулого, як баченням майбутнього, адже для того, щоб зрозуміти витоки, слід уявити якщо не кінцеву мету, то хоча б загальний напрям руху («реалізм» і «психологізм», чи різноманіття форм; від мавпи до людини, чи навпаки і т. ін.), тобто сюжет або принаймні окремі сюжетні мотиви історії, «відчуття шляху». Це означає, що «велич героїв» та їхні «подвиги», «злети» й «падіння» існують лише у нашій уяві, завдяки традиції, котра з величезним упередженням передає з покоління в покоління якусь систему «загальнолюдських» оцінок, цінностей, пріоритетів. Чималу частину життя саме на те ми й витрачаємо, щоб вивчити цю систему «конвенцій», але наступає час, коли зупиняємося, озираємося й несподівано розуміємо, що світ змінився, старі угоди і застереження в ньому не діють, а відтак і не слід ховатися від світу, граючись із ним у піжмурки; усвідомивши, що світ не хоче жити за старими угодами, не слід скиглити, обурюватися й відчужуватися від нього; мусимо прийти до тями й усвідомити: світ змінився, отже, настав час укладати з ним нові угоди і знову починати зі світом гру у піжмурки, але, як завжди, на його умовах. Уникнути жанрового прочитання історії, мабуть, неможливо, однак бажаний шлях видається зрозумілим — крізь постійну зміну оптики й розуміння, що злети й падіння театру завжди відбуваються одночасно (злет є падінням) і не існує якогось одного «правильного» театру, їх — безліч.

Не сприймаймо, однак, надто довірливо жанрологію Вайта і дозволимо собі переінакшити його думку на свій лад: по-перше, коли йдеться про історію мистецтва (принаймні виконавського), до реєстру Вайта слід додати ще й жанри історичної фантазії (або фентезі) та історичної морфології, що спираються на класовий (видо-родовий) підхід (коли для мистецьких явищ певного історичного періоду знаходяться надто жорсткі, а тому й незручні полички й шухляди у шафі, тобто у якійсь легітимній, побитій міллю концепції — скажімо,

---

[VII] *Уайт Х.* Метаистория. Историческое воображение в Европе XIX века. — Екатеринбург, 2002. — С. 28, 69, 91, 315.

[VIII] Там само. — С. 27.

у концепції Гегеля). Якщо ж транспонувати ці жанри у площину театрознавства, матимемо три основних жанри театрознавчого письма: історичний (оперує фактами і спрямований на виявлення між ними історичних взаємозв'язків), теоретичний (оперує поняттями й орієнтований на відстеження взаємозв'язків між ними, однак, знов-таки, має вартість лише тоді, коли спирається на історичні факти) і «некласичний» (як писала Доброхна Ратайчакова, «натомість я займусь тією історією, яка б могла бути...»[IX]). Поряд із цим функціонують також панегірично-патріотичні жанри (спрямовані на формування якихось історичних рейтингів — ми, мовляв, не гірші за інших; однак ми й справді не гірші за інших, а тому й зосередження на цій проблематиці свідчить про серйозні проблеми із самооцінкою, психологічні комплекси і т. ін.), жанри, в яких театр стає об'єктом дослідження інших наук — семіотики (Патріс Паві), літературознавства («театрознавство — як частина літературознавства», а літературознавство «як історія громадського життя»[X]), філософії, психології, культурології та ін., спокусливий вплив яких призводить інколи до втрати театрознавством власного предмету дослідження і, внаслідок цього, формування спекулятивного мистецтвознавства.

Обраний жанровий модус зумовлений, у свою чергу, роллю, котру обирає собі автор. «Суб'єкти високих жанрів мовлення, — писав Михайло Бахтін, — жрець, пророки, проповідники, судді, вожді, патріархальні отці і т. п. — пішли з життя. Усіх їх замінив письменник, який став спадкоємцем їхніх стилів»[XI], адже «кожній добі, літературному напряму і літературно-художньому стилеві, кожному літературному жанрові в межах епохи і напряму притаманні свої особливості концепції адресата літературного твору, особливе відчуття і розуміння свого читача, слухача, публіки, народу»[XII]. Такі ж стилі притаманні й історикові мистецтва.

«Історикові театру, — пише Ян Міхалік, — легко стати адвокатом або прокурором. А він тим часом повинен зайняти, якщо дотримуватися юридичної термінології, виключно позицію судді, який неупереджено зважує всі «за» та «проти», а свою думку формулює після всебічного розгляду генези та функції явища...»[XIII]. Звісно, суддя — це краще, ніж прокурор, однак, чого варті «присуди історії», а надто у сфері мистецтва, ми також знаємо. Все врешті зводиться до рейтингів марнославства. Завдання ж історії мистецтва не в тому, щоб створювати ієрархії, а в тому, щоб подолати опір вже існуючих ієрархій і побачити минуле, й описати, за висловом Ранке, «як це було насправді», аби побачити «історію знизу», виходячи не із досвіду і вимог «елітарного» глядача й сьогоднішніх естетичних критеріїв, а навпаки — з точки зору масового глядача, сприйняття якого спирається переважно на «практичний глузд», а не на «знання законів» мистецтва. Адже автор, якщо він щиро прагне зану-

---

[IX] *Ян Міхалік*. Як писати історію театру? / Пер. з польської // Просценіум. — 2002. — № 3(4). — С. 27.

[X] *Алперс Б*. Искания новой сцены. — М., 1985. — С. 5.

[XI] *Бахтин М*. Эстетика словесного творчества. — Изд. второе. — М., 1986. — С. 355.

[XII] Там само. — С. 294.

ритися у минуле, насправді завжди намагається подолати опір відомих жанрів, що й народжує, врешті, приховану від читача боротьбу — боротьбу автора із самим собою, зі своїми звичками за право розповісти якусь «історію», вивільнившись із пут власного жанрового мислення і преклоніння перед «вельмишановною шафою».

Чим стрункішою стає система наших уявлень про мистецтво, тим менше вона залишає місця для непередбаченого нею новонародженого елементу і тим сильніший опір чинить самому мистецтву. Отож, завдання наше полягає не у структуруванні систем, а у фіксації й описуванні елементів, тобто у мінімізації конвенцій, натомість — активізації фактів. Адже кожен різновид театру, зазвичай лише виокремивши якусь окрему властивість загального родового поняття «театр», саме те й робить, що розвиває й удосконалює її. І факт полягає не в тому, що, скажімо, якийсь театр є «психологічним» або «реалістичним», а в тому, що у певний час, у певних історичних обставинах певна група людей саме так домовилася його називати і вважати його вершинним явищем світового театру, від якого слід вести подальший відлік. У цій системі уявлень всі інші театри, звісно, розташовуються навколо. Однак «істина — дрейфує» (Р. Барт) і ціле можна зрозуміти лише через його елементи, тобто через факти, а не завдяки теорії, котра випереджатиме практику.

Звідси вимальовується ще одна проблема, котра пов'язана із тим, що кожна книжка, котра претендує на вивчення історії, мусить мати, на думку автора цих рядків, принаймні одне: певне коло фактів, невідомих її читачеві. Ще краще, коли ці факти розташовані таким чином, щоб, незалежно від волі автора, вони самостійно утворювали якийсь сюжет. І тоді здається, неначе іншого сюжету й бути не може. Тоді заяви, концепції, обґрунтування теоретичних принципів і методології стають зайвими, бо сама композиція фігур, сам давній глечик або скелет динозавра, якщо, звісно, вони відтворені неупереджено, самі починають розповідати про себе, і кожному читачеві — щось своє.

Авторка цієї праці — Ганна Іванівна Веселовська — присвятила українському театрові першої третини XX століття — доби формування нових принципів театральності і режисерського театру в цілому — вже не першу працю. Як у тематичному, так і у жанровому відношенні, нова її праця є результатом тривалого наукового інтересу і органічним розвитком ідей, апробованих нею у попередніх працях — монографії, статтях в українських і зарубіжних наукових виданнях, виступах на конференціях. Попередня її монографія була присвячена київському театральному модернізмові, темі, котра практично не вивчалася театрознавством, внаслідок чого український театр початку століття у концепції примітивного концептуалізму інколи справляв враження суцільного традиціоналізму. Насправді, довела авторка, це не так і Київ був радше перехрестям найновіших європейських стилів, напрямів і течій, аніж видовищем, розрахованим лише на смак «київського міщанина». Фактично авторка переписала історію, перевела стрілку, давши «зелену вулицю» найновітнішим театральним течіям і напрямам початку XX століття. До того ж, написана ця праця була нетрадиційною для «академічного» дискурсу мовою, в якій знайшлося місце і для сумнівів, і для гіпотез, і для ледь вловимих натяків і навіть для ледь не інтимних зізнань.

Це задовге пояснення необхідно зробити через те, що й у новій монографії авторки ми також маємо справу з дискусійною проблемою «неакадемічності» «академічного» дискурсу, що вимагає від читача певних зусиль, спрямованих на подолання — не «недоліків» тексту, а власних стереотипів сприйняття, схем і стаєнь, шухляд і шаф, у яких зручно розташувалися звичні поняття, «прикріплені» до них явища і головне, — сам псевдоакадемічний дискурс. Щоб подолати все це у власній свідомості, слід, звісно, здійснити певне зусилля і, розбудивши власну фантазію, уявити собі: саму авторку, котра давно й плідно вивчає театральне життя України першої третини XX століття; видрукувану нею низку праць, що привернули увагу фахівців до маловивченого явища; пригадати, що вона чудово володіє понятійним апаратом сучасного театрознавства і усвідомити, що цього разу вона вирішила запропонувати нам, читачам, трохи незвичну річ: вона запропонувала нам перегорнути пожовклі сторінки газет, потримати у руках старі фотографії і разом з нею здійснити екскурсію по театрах України. Вона запропонувала нам «забути» усі ті плутані поняття, що ними оперує мистецтвознавство, побачити певний шар театрального життя очима літописців тодішніх театральних буднів і здійснити разом із нею прогулянку.

Саме цією «прогулянкою» — прогулянкою і з авторкою, і з приємністю, і з «моралью» — визначаються жанрові особливості цієї книжки; саме цією «прогулянкою» визначається й та «подвійність», «потрійність», а подеколи й «множинність» цього тексту: з одного боку, суб'єктивна, часом навіть лірична інтонація, з іншого боку, однак, зміст цієї прогулянки не суперечить усталеному уявленню про монографічний жанр; з одного боку, це наукове видання, з іншого, — воно, однак, адресоване широкому загалові.

Проте пронизує цю подвійність, як і у попередній праці, хронотоп «перехрестя» провідних європейських напрямів і стилів театрального мистецтва Європи XX століття, що й стає головним сюжетом дослідження, підпорядковуючи собі тему другорядну — авангард. Продовжуючи історичну «екскурсію» сценами України, цього разу авторка змінює маршрут і переходить в інший простір — у 1920-30-ті рр., де у коло її уваги потрапляють нові ідеї, персоналії, вистави і документи; істотно розширюється географія, адже об'єктом дослідження стають вистави, здійснені не лише на столичних, а й на «провінційних» сценах і — для порівняння — у театрах інших республік.

Справа, однак, не лише у цьому, адже актуальність дослідження визначається передусім тим, що авторка обстежує територію, котра зазвичай залишалася поза увагою українського театрознавства: дослідники цього періоду настільки зосереджувалися на постатях провідних режисерів та їхньому найближчому оточенні (у кращому разі), що місця й часу для інших персоналій не залишалося, а якщо й залишалося то, головним чином, лише для того, щоб згадати у негативному сенсі або у переліку «та ін.»

Однак ця книжка переконливо доводить, що «контекст» був не менш цікавим, ніж міфологізований «текст»; більше того — як переконливо доводить авторка, це був блискучий букет постатей, які, власне, й утворювали дискурс тогочасного мистецтва, без якого

неможливий був би ні Курбас, ні Куліш, ні Юра, ні Корнійчук, ні взагалі якесь помітне мистецьке явище.

Так, у полі зору авторки опиняється ціле гроно режисерських постатей з їхніми складними біографіями, суперечливими заявами і виставами, з високими пориваннями і земними інтересами. Серед них є прізвища широковідомі, маловідомі, а то й зовсім невідомі — інколи навіть історикам театру: Г. Авлов, П. Алексєєв, Б. Балабан, Я. Бортник, Ю. Брилль, С. Бутовський, В. Вандурський, Я. Варшавський, В. Василько, Б. Ґлаголін, Я. Гречнєв, М. Дисковський, О. Загаров, Г. Ігнатович, О. Канін, О. Каплер, С. Каргальський, Л. Кліщеєв, В. Кожич, Д. Козачківський, Лесь Курбас, Д. Лазуренко, Ф. Лопатинський, В. Манзій, С. Марголін, С. Пронський, С. Радлов, М. Рафальський, П. Рєпнін, П. Рудін, С. Семдор, В. Скляренко, О. Смирнов, М. Смолич, І. Терентьєв, М. Терещенко, М. Тінський, Б. Тягно, М. Форeггер, О. Харламов, Х. Шмаїн, Г. Юра і ряд інших, які здійснювали вистави у театрах України, та й не тільки.

Надзвичайно переконливо, «переплутавши всі карти», авторка змінює уявлення про «мейнстрім» і «узбіччя» в українському театрі двадцятих — початку тридцятих років і здійснює спробу упіймати майже неможливе — дух часу, його тенденції й мистецькі форми; часу, в якому, всупереч звичним уявленням, стосунки із замовником розвивалося не лише у межах «дозволеного» і «недозволеного», а набагато складніше — інколи всупереч маніфестам самих митців.

Наукова ж новизна праці визначається тим, що у процесі дослідження авторка залучає величезний масив джерел — головним чином, архіви і періодику; більша частина цитованих джерел взагалі ніколи не потрапляла в науковий обіг, тим більше у такому обсязі, що також має значення, адже саме завдяки розгорнутому (на жаль, не надто популярному сьогодні) й умілому цитуванню документів авторці вдається розповісти про добу її ж (доби) вустами і спробувати зрозуміти час, спираючись на його ж правила й закони, не засуджуючи і не оспівуючи, лише намагаючись зрозуміти. І це важливо не лише з точки зору документального підтвердження виколупаних з архівів фактів, а й з точки зору системи понять, на які спиралася театральна свідомість тридцятих років.

Надзвичайно актуальним видається й методологічний аспект цієї праці: віддавши данину традиційним для «концептуального» театрознавства спробам знайти (або створити) відповідні шухляди і розподілити між ними і самих майстрів, і здійснені ними вистави, на щастя, однак, після перших сторінок активного теоретичного наступу, віддавши данину фаховим конвенціям, авторка доволі швидко відмовляється від оголошених гасел і замовлянь, натомість скрупульозно починає збирати уламки подій для того, щоб, буквально наочно, відтворити складність тогочасного театрального процесу; у тому, як саме вона відтворює час, суперечливі постаті митців та їхні вистави найповніше й виявляється її концепція; інакше кажучи, не пошук шухляд, а пошук відповіді на запитання «як це було насправді»; при цьому висновки авторки у багатьох випадках, а надто тоді, коли це стосується мотивації поведінки, особливостей творчого задуму режисера, тобто сфери

суб'єктивного, мають не категоричний, а гіпотетичний характер, і це також стає є одним з привабливих сюжетів цього дослідження: сюжету про «можливість варіантів» у тлумаченні минулого і готовність отримати декілька відповідей на одне й те саме запитання. Розмірковуючи про ці «варіанти», авторка вільно оперує історичними фактами й органічно мислить у запропонованих обставинах доби, налаштовуючи читача на розуміння поетики авангардового театру саме як поетики історичної, котра мала свою динаміку, варіації, суперечності тощо.

Саме тому на сторінках її праці, неначе лейтмотив, десятки разів повторюються ці обережні слова — «можливо», «вірогідно», «ймовірно»: «... можливо, до першої вистави театр просто не встиг підготувати нові декорації...»; «... незвична й експериментальна драматургія М. Жука важко знаходила свого глядача в тогочасній українській провінції і, можливо, тому...»; «... можливо, несподівано для самого себе»; «... можливо, проектуючи сценографію з небутафорських фактур, він просто на кілька десятиріч випереджав час»; «...можливо, мемуариста трохи зрадила пам'ять»; «... можливо, причина була в тому, що...»; «...можливо, обставини життя самого Гната Юри поступово настільки змінювалися...»; «...можливо, це була лише одна з багатьох містифікацій Ігоря Терентьєва»; «можливо...», «можливо...», «можливо...» або «дозволимо собі ще одну гіпотезу...»

У цих багатьох «можливостях» авторка не є першовідкривачем, вона розвиває найкращі традиції, закладені класиками історичної науки і мистецтвознавства — маю на увазі аналітичні праці В. Перетца, В. Рєзанова, П. Руліна та ін.: намацуючи вірогідність, вони знаходили достеменність. Це та школа, в якій отримали уроки майже всі сучасні історики театру, адже навряд чи можна сьогодні назвати в Україні поважного автора, чиї праці не проходили б повз наукове редагування Р. Я. Пилипчука, від якого вони й діставали уроки аналітики і саморедагування. З іншого боку, у стилі викладу авторки уважний читач легко виявить досвід, набутий нею у процесі співробітництва із засобами масової інформації — зокрема, з редакцією фахового видання — журналу «Український театр», з яким вона активно співпрацювала від початку 1990-х років.

І все це — не проблеми «стилю», адже йдеться про те, що сьогодні на тлі активізації культурологічних досліджень театрознавство тяжіє до втрати власного об'єкта, предмета і методів, підміняючи їх «культурологічним» підходом, який легко перетворюється на схоластику, коли не спирається на потужну базу знань, створену мистецтвознавством та іншими дисциплінами.

Звісно, шанувальники концепцій закинуть авторці, як «порушниці конвенції», відсутність теоретичного обґрунтування ключового для цієї праці поняття — авангардизму та його складових. Однак і це має пояснення: з одного боку, це виправдано самим жанром (історичне дослідження), а з іншого, — усвідомленням сьогоднішньої теоретичної ситуації, коли «зачепити» поняття авангарду вже неможливо, адже тільки для розгляду самого поняття та його основних концепцій довелося б написати декілька монографій. Тоді концептуалісти закинуть авторці, що всі ці «можливості» не дають прямих однозначних

відповідей, які мусить давати «достеменна» наука. Якби Ганна Іванівна належала до такого типу науковця, вона б виколупала зі словників купу іншомовних слів й орнаментувала ними текст, щоб кожному одразу стало зрозуміло: текст науковий.

Саме тому авторка й створює фінал у дусі давньогрецьких державних видовищ, де у кінці, як пам'ятає читач, коли ситуацію вже неможливо було розплутати за допомогою однозначних відповідей, з'являвся Бог (або, як у «Тартюфі» Мольєра, вісники від короля), який давав героям вичерпні інструкції, як їм жити і діяти далі. А звідси й висновок: Афіна (або король) все бачить, все знає, любить свій нарід і вершить справедливий суд, названий згодом «судом історії».

Ганна Іванівна знає правила цієї гри. І тому, оминаючи протягом усієї своєї мандрівки «вельмишановні шафи» і виводячи наприкінці себе і нас, довірливих читачів, із хащів на тиху освітлену місцину, влаштовує ефектний апофеоз, випускаючи під завісу богів з машини, які й виголошують вирок, мораль, тобто Післямову, з якої ми дізнаємося, що, коли «прийняти до уваги Блохове положення про налаштованість свідомості людини на нічим не обґрунтоване майбутнє, і те, що межі між усвідомленим і не усвідомленим найщільніше перетинаються в мистецтві, можна відзначити, що в певні історичні періоди така здатність людини-митця максимально активізується. Для України цим періодом стали 1920-х рр., а утопічне мислення можна вважати квінтесенцією вітчизняного театрального авангарду <...> Ні соціальна, ні політична, ні культурна утопія, звісно, не здійснилася. Авангардисти, відмовляючись поступитися своїм мрійництвом, ідеалами юності, соціальним утопізмом, гинули один за одним. Але пішли вони, як і годиться утопістам не в небуття, а в майбутнє, в майбутнє нового мистецтво, яке здійснюється вже без них».

Цей фінал (здається, напівіронічний, навіяний ніжною кінцівкою казки Аркадія Гайдара про військову таємницю) виведений авторкою лише для того, щоб зайвий раз продемонструвати незграбність жанру, правила якого вона так винахідливо долала протягом усієї мандрівки — тієї самої, у змісті якої не закладені ні відповіді на запитання, ні мораль, ні ідея, а лише танець.

Свою попередню книжку авторка поклала на музику. Кожному її розділові передував підзаголовок, який визначав темп виконання-читання: «allegro», «moderato» та ін., і це була симфонія Шуберта. У новій книжці свої музичні асоціації авторка приховала, але не настільки глибоко, щоб їх не можна було почути.

Це — танцювальний марафон, який дістав популярність ще за часів Великої депресії. У цьому марафоні беруть участь всі без винятку герої книжки — вони змагаються, прагнуть стати переможцями й отримати приз, неначе забувши, що насправді вони танцюють не якийсь авангардовий, а дуже давній танець — складний, інколи вишуканий і вигадливий, інколи пристрасний і брутальний — із синкопами і завмираннями — танець Митця зі своїм Замовником. Танець, який може завершуватися по-різному: загнаних коней можуть пристрелити, а можуть і губи змастити медом.

Якщо читачеві така прогулянка до вподоби, у його пам'яті, коли він перегорне остан-

ню сторінку цієї книжки, обов'язково залишаться смуток, що вона скінчилася, і бажання колись здійснити її знов — з авторкою або на самоті. А в цьому й полягає сенс справжнього спілкування — і не лише з мистецтвом минулого.

Про це, власне, й написана передмова — про те, якими стежками водила свого першого читача авторка, які думки й настрої йому навіяла, про які танці нагадала.

*Олександр КЛЕКОВКІН*
*заслужений діяч мистецтв України*
*доктор мистецтвознавства, професор*

# ПЕРЕДМОВА

*Мистецтво прагне того, чого ще не було, але все, чим є мистецтво, вже було... Кожен художні твір — утопія тією мірою, якою він своєю формою передбачає те, чим він нарешті став би, і таким чином збігається з вимогою відкинути чари самототожності, поширювані від суб'єкта.*

Теодор АДОРНО, Теорія естетики

Щоб зрозуміти час, необхідно зрозуміти людей, які тоді жили, щоб зрозуміти людей, треба зрозуміти їхнє щоденне буття, їхні сподівання, мрії, дозвілля, творчість. Ця банальна істина, яку немає сенсу пояснювати, інколи забувається, коли йдеться про мистецтво того чи іншого періоду, про уподобання та художні пріоритети певної епохи. Втім, мистецькі ландшафти також визначаються реаліями існування, бо, зрештою, лише замовники та споживачі впливають на успішність того чи іншого творчого проекту, навіть такого глобального, який зветься художнім напрямком чи стилем.

Між тим, у актуальному на сьогодні перебігу міркувань про стильові ознаки, формальні прийоми, естетичні платформи та суспільні завдання, інколи губиться цінність самого мистецького рукотворного чи інтелектуального продукту. Тому, дистанціювавшись від цих важливих, але вторинних речей, є сенс шукати інші точки відліку у розумінні витоків тієї чи іншої творчості. Адже, принциповою завжди залишається потреба творця в особливому способі висловлювання і бажання реципієнта отримувати певний мистецький продукт. І за цими інтенціями криється ніщо інше як час, соціальний час, тобто час індивідуумів, з'єднаних спільними устремліннями буття.

Авангард — як прийнято називати радикальне стильове утворення у культурі першої третини XX сторіччя, став одним із найепатажніших способів висловлювання творчих особистостей за всю історію людства. Митців наче прорвало на бешкет, виклик пристойності, нехтування звичаями та паплюження смаку, навіть на відверте хуліганство. Провокація за провокацією — ось що таке, за великим рахунком, авангард, який ми сьогодні цінуємо як високе мистецтво. Буремний і карколомний, він істотно не схожий на попередній модернмодернізм, з яким споріднений генетично, і також не схожий на мистецтво «патетичного штибу», що охопило майже усю Європу з початку 1930-х рр.

Аналізуючи соціальний шлях людства, німецький соціолог Карл Мангайм виокремив, як визначальні для людини двадцятого століття, соціо-суспільні обставини її життя. На його думку, навіть індивідуальна свідомість, а свідомість митця, його творча уява принципово особистісна, що й дозволяє виділитися з маси авторському «я», формувалася у людини кінця XIX – першої половини XX століття передовсім як свідомість певного соціуму. З цим не можна не погодитись, навіть при тому, що Мангаймові ідеї стали безпосереднім приводом для зрощування «вульгарного соціологізму» та радикальних суджень щодо впливу суспільної стратифікації на розвиток мистецтва й культури.

Якщо ж провести паралелі між соціальною революцією та революцією в мистецтві, то ніщо не піддається цьому запаралелюванню краще за авангард першої третини XX століття. Соціальна революція — це завжди наслідок глибинного нуртування свідомості певного соціуму, задля зміни свого становища. Як виклик усталеному, звичному, як мистецький маргінес авангардна творчість теж формується через нуртування творчої свідомості. Інша річ, що, на відміну від соціуму, у якому маса кидає виклик групі та здійснює переворот аби стати домінуючою, і після перемоги, стискається до розмірів групи, якій на іншому соціальному витку маса знову кидатиме виклик, у мистецькій реальності група кидає виклик масі.

Авангардна група, яку, по суті, має кожна мистецька епоха є тим винятковим творчим потенціалом, що здатен спровокувати справжній поштовх до саморозвитку мистецтва, врятувати його від стагнації і тривіальності. І чи не на кожному культурно-духовному витку розвитку людства вона, бунтуючи, врешті-решт перемагала, хоча, практично, щоразу це був шлях еволюції. Й, мабуть, лише одного разу, він був пройдений безпрецедентно жорстко та динамічно, як революційний, а саме в першій чверті XX століття авангардом.

Катастрофа, катаклізм, колапс — так, зазвичай, можна визначити стан свідомості творця художнього авангарду, причому, це було характерним для митця по всій Європі. Подібно до того, як про свою появу скандально, шокуючи світ, заявляло кожне дитя авангарду: футуризм, дадаїзм, конструктивізм, формізм, поетизм, сюрреалізм і т. д., так і усе авангардне мистецтво в цілому — це вибух за вибухом, стрес за стресом. Інша річ, що «революціонізували» свідомість митців різні обставини, як суспільні, так і особисті, бо до епатажу мистецьким авангардом спонукали і профановані буржуазні цінності, і соціальні пертурбації, і жахіття війни й багато чого іншого особистісного та вселенського.

Водночас, випадок мистецтва авангарду першої третини XX століття в Україні є майже унікальним[1]. І особливість його в тому, що, на відміну від Європи, де буржуа поставали проти буржуа, епатуючи як Гійом Аполлінер чи Жан Кокто, Пабло Пікассо чи Трістан Тцара своє рідне середовище, відкидаючи мистецьку традицію мов стару одежину, що стала замалою та зношеною, в Україні мистецький виклик кидався, переважно, як виклик суспільний. За великим рахунком вітчизняний авангард був спровокований не так естетичними суперечками, як модернізм, скільки соціальною протестністю, і принциповим для нього стало

[1] Надалі мова йтиме про ту частину України, землі якої входили до складу Російської імперії та СРСР.

не заперечення оточуючого мистецького середовища, скільки формування та утвердження нових уявлень про майбутнє українського мистецтва.

Адже переважна більшість митців українського авангарду були вихідцями з тих соціальних низів, що якраз дозріли аби самостверджуватися й воювати за власне буття. Поміщицькі діти з периферії, різночинці, євреї із-за межі осілості, селянські і попівські нащадки — всі вони, як правило, були відлучені від творчої богеми і, взагалі від розкутого міського мистецького життя, салонів та виставок. Мистецтву вони навчались переважно самотужки, або у приватних художніх школах, своє видноколо розширювали самостійно, або через ровесників, і загалом були позбавлені справжнього артистичного антуражу, принаймні, такого, який був у їхніх німецьких, французьких, російських та інших однолітків.

Майже кожна біографія митця, причетного до українського авангарду — це історія індивідуальних перемог й здолання соціальних кордонів, а також незалежне формування мистецького середовища на кшталт Бурлюків чи Синякових. Тому, якщо німецький авангард — це, образно кажучи, лекції у Гейдельберзькому університеті, французький — самозречення буржуа, а російський — інтелектуальне утвердження буржуа-купецтва, то український — це виступ тих, хто взагалі довгий час був відлучений від високої культури, тих, хто міг вчитися лише у церковно-приходській школі та семінарії, і до 1917 року не мав жодного шансу стати відомим за межами власного повіту.

Виділившись зі своєї соціальної маси саме завдяки творчим амбіціям, українські авангардисти Олександр Довженко, Казимир Малевич, Михайль Семенко, Микола Хвильовий, Микола Куліш, Марко Терещенко і багато інших, відчули себе по-справжньому обраними, так само як і революціонери соціальні, що змінювали суспільний устрій світу. Ця революційна налаштованість дала їм право так агресивно заперечувати діяльність маси традиційників, просвітян, усіх поміркованих та упереджених творців, й орієнтувалися передовсім на європейський авангард, або й самим творити його, як Олександр Архипенко, Василь Кандінський, Володимир Татлін.

Міцно утвердившись на одній шостій земної суші, соціальні бунтівники доволі швидко знехтували інтересами мистецьких авангардистів. Група останніх, що реально загрожувала стати масою в середині 1920-х рр., зусиллями тих же революціонерів, на початок 1930-х рр. була практично знищена. В Європі ж, авангардисти ангажовані, не так соціально, як етично та естетично, не отримуючи на перших кроках жодної суспільної підтримки, крім обивательської цікавості, врешті-решт, стали впливовою мистецькою силою, а їхня творчість реальною платформою для більшості художніх новацій XX століття.

Практично похований побратимами-революціонерами український авангард, виявився забутим на десятиліття. А з часом, характерна для нього соціальна утопічність стала здаватися чимось надто наївним і непривабливим, аби розбиратися в цьому творчому мрійництві докладно і всерйоз. На поверхні ж, як виняток, залишились тільки окремі перемоги, як то Курбас, Довженко, Архипенко, незаперечно визнані усім світом. Але направду, для України це був всезагальний час авангарду, авангарду як способу мислення, творчості, щоденного існування, як мрії.

# Розділ 1. ТЕАТРАЛЬНИЙ БУНТ

Попри те, що обставини розвитку театрального мистецтва в Україні на початку XX століття не були надто сприятливими для радикальних експериментів, особливо, що стосується національної сцени, історія театрального бунту починається з футуристичних ескапад і позначена 1914 роком. Як писав Павло Богацький у статті, присвяченій новому європейському мистецтву, український футуризм уповні проявив себе завдяки діяльності Михайля Семенка, серед друзів якого «Обговорюється футуристична театральна постановка: "Трагедія онуч" із футур-музикою й футур-декораціями; підготовлюється футуристичний альманах: "Мертвопетлює" з численними статтями і крайнім лівим матеріалом. Але прийшла війна і все розсипалось. ... Семенко опинився аж у Владивостоці, де за часів війни та Центральної Ради видає одну за другою свої книжки поезій: "П'єро задається", "П'єро кохає", "П'єро мертвопетлює"»[1]. Так запеклий прихильник традиційного українського мистецтва, Богацький, майже десять років потому, вів мову про одну із перших українських авангардових спілок «Кверо», утворену Михайлем Семенком, його братом Базилем Семенком та художником Павлом Ковжуном.

Для мистецької ситуації в Україні кінця 1910-х–початку 1920-х років виникнення різноманітних мистецьких та артистичних об'єднань стало принципово важливим. Адже, за вказівкою Юрія Тинянова, у перехідні мистецькі епохи, а саме такими були 1910–1920-ті роки для культури України, в умовах вичерпаності старої художньої домінанти і незрілості нової, так званий художній побут заступає місце мистецтва, акумулюючи та синтезуючи елементи різноманітних видів духовного досвіду. Саме художнім побутом була надзвичайно насичена мистецька дійсність України початку 1920-х років, й саме в мистецьких осередках продукувалися винятково плідні артистичні ідеї, засвоєні і присвоєні авангардним мистецтвом. А тому такі угруповання як художня студія Олександри Екстер, Нарбутівський гурток, символістське угруповання «Музегатет» в Києві, творчі зібрання у домі Синякових під Харковом, гурток М. Жука в Чернігові і знаменитий київський ХЛАМ та інші взяли на себе формотворчі та стилеутворюючі функції у тогочасному новому мистецтві[2].

Унікальне літературно-мистецьке угруповання, що увійшло в мистецтвознавство під назвою Нарбутівський гурток, було широким культурницьким зібранням поетів, художни-

Георгій Нарбут

ків, літературних критиків, театральних діячів, музейників, журналістів, архітекторів та істориків. Ініціатором його створення став відомий український митець, міцно пов'язаний із російським символізмом, акмеїзмом і, певною мірою, з футуризмом, Георгій Нарбут, який приїхав до Києва восени 1917 року. Живучи разом зі своїм старшим братом Володимиром у Петербурзі, де той навчався в університеті, Георгій Нарбут зазнав значного впливу російського модернізму, передовсім завдяки художнику І. Білібіну, у якого мешкали обидва брати. Нарбути приятелювали з діячами угруповання «Мир искусства», а після того, як 1908 року старший Нарбут надрукував свої перші вірші, його поезії сприйняли в середовищі символістів. Володимир Нарбут відвідував зібрання поетів у Городецького, долучився до так званого Цеху поетів, захоплювався акмеїзмом, а 1912 року, за сприяння М. Гумільова, аби уникнути суду за видання збірки «Аллилуйя», брав участь в етнографічній експедиції до Сомалі та Абіссінії.

Після Лютневої революції 1917 року через різні політичні уподобання шляхи братів розійшлися: Володимир увійшов до Глухівської Ради, пристав до лівих есерів та більшовиків, а навесні 1918 виїхав до Воронежа організовувати революційний друк і, зрештою, став партійним діячем, якого пізніше репресували. А Георгій 1917 року переїхав до Києва, де йому запропонували очолити графічну майстерню новоствореної Української академії мистецтв.

Гурток Нарбута збирався протягом 1918–1920 рр. у нього на квартирі у Георгіївському провулку, навпроти брами Рафаїла Заборовського, де він мешкав разом із музейником та архівістом В. Модзалевським. «У жахливий час зоологічного самозахисту у невеличкої групки людей, до якої належав і Г. Нарбут, виникає думка про створення особливого колективу, мистецької родини, щоб об'єднати працівників різних галузей мистецтва на ідеологічній платформі, — згадує художник Ю. Михайлів. — Мета такого гуртка була визначена самим тодішнім життям. Одірваність від мистецького світу, а звідси — обізнаність з новими винаходами з техніки в галузі мистецтва, відсутність спеціального журналу, що висвітлював би мистецьке життя, і будь-якої критики, що потрібна не лише для мистецтва, а й для кожного живого діла, — усе це привело до об'єднання названої групи людей, що не хотіли нидіть в присмерку обивательського животіння. [...] Гурток мусив бути нечисленним і мав

М. Жук. *Портрет П. Тичини*

об'єднувати людей принципово погоджених між собою. Намічено було дев'ять осіб, що мали складати ядро гуртка. Така обмеженість членів мусила надати гурткові тривалої монолітної форми і бути запорукою його працездатності й рухливості. В склад намічених осіб входили: Г. Нарбут, Ю. Михайлів, П. Тичина, Мих. Семенко, Ол. Чапківський, Лесь Курбас, П. Козицький. Названі семеро членів приймали активну участь в "сходинах" гуртка, що відбувалися по черзі, то в мене на квартирі, то в Нарбута і носили характер зборів ініціативної групи. До "дев'ятки" ухвалено було закликати Ф. Ернста і ще одного з чотирьох інтересних кандидатів: В. Модзалевського, М. Зерова, Я. Степового або М. Бурачека»[3].

Артистизм буденного життя був прикметною рисою самого Г. Нарбута й більшості гуртківців, які час від часу влаштовували театралізовані імпрези та акції. Гуртківці, серед яких були художники, причому з доволі різними мистецькими уподобаннями, як-от випускник Московської школи малювання, скульптури та архітектури символіст Юхим Михайлів та випускник Краківської академії мистецтв Микола Бурачек, режисер Лесь Курбас, та два українські поети — любитель мистецьких ескапад футурист Михайль Семенко і символіст Павло Тичина, наче об'єдналися в барвисте мистецьке гроно. Строкате, на перший погляд, зібрання, де зустрічалися мистецтвознавці-історики В. Модзалевський, О. Чапківський, Ф. Ернст, композитори П. Козицький та Я. Степовий, літературні й мистецькі критики М. Зеров, П. Зайцев, А. Ніковський, насправді існувало за принципом доповнюваності та самодостатності, що позначилося на проекті портретування його учасників засобами різних мистецтв.

Артистичність атмосфери виявилась і в способі поведінки, і в манері одягатися, й у виданні самвидавівського часопису «Діаріуш» та журналу «Наше минуле». Особливо ж театральність позначилась на усному спілкуванні — бесідах, які проходили під патронатом придуманого гуртківцями Лупи Грабуздова. «Інтимний гурток зробив собі за кумира міфічну постать Лупи Грабуздова, і 89-ті роковини урочисто святкувалися за два місяці перед смертю Нарбутовою, — згадував Ф. Ернст, — Твори "пїїти" Грабуздова й усю літературу про нього вміщено було в щоденнику "Діаріуш". Нарбут ілюстрував цю книгу; "Лупа" став його улюбленцем, і для останнього банкету Нарбут створив в золоченім медальйоні "орден Лупи" і начепив його собі на шию»[4]. Для повноти картини тієї гумори-

М. Жук. *Портрет Л. Курбаса*

стичної театральності, яку продукував Георгій Нарбут, варто додати ще й спогади М. Зерова, який пише: «Я пам'ятаю на цьому бенкеті Нарбута — в жупані, в старосвітських кольорових чоботях, — пародійні реферати про рід і особу Лупи, веселі оповідання А. Ніковського та П. Зайцева...»[5]

Витончена розкіш графічних малюнків та вишукане плетиво шрифтів, придуманих Нарбутом, часом здавалися недоречними в холодному, голодному і політично ненадійному місті. Згадуючи про це, художник Юхим Михайлів не переставав дивуватися творчій мужності та наполегливості Георгія Нарбута. Менш відомий, ніж його мистецькі кумири Нарбут та Жук, Юхим Михайлів також був генетично пов'язаний з міріскусніками та російськими символістами. Його прозорі і музичні полотна можна порівняти із роботами литовського композитора і художника Мікалюса Чюрльоніса. А найпоетичніша серед них — «Музика зорь», була написана в страшні часи безкінечної військової борні, коли надійним захистом від куль і шрапнелі стали надгробки Байкового кладовища.

Більшість артистичних ініціатив, як то церемонія посвячення в члени гуртка із врученням особливих перснів, йшли від самого Нарбута чи Михайліва. Як зазначав Ю. Михайлів, конкретною метою об'єднання було ще й «спрямовувати мистецтво певним шляхом; координувати і синтезувати окремі його галузі; по-товариському допомагати порадами в моменти зневір'я або знесилення під час праці; спільно оглядати проекти, шкіци, етюди з малярства, вислуховувати нові літературні твори та музичні композиції і разом з цим обговорювати принципи мистецтва сучасного»[6]. Ця інспірація новітніх творчих ідей мистецьким осередком Г. Нарбута мала принципове вітальне значення не лише для режисера Курбаса, а й для українського театру в цілому. Адже більшість гуртківців були на той момент так чи інакше заангажовані театральним мистецтвом: А. Ніковський був авторитетним театральним критиком, П. Тичина, М. Семенко і П. Козицький співпрацювали з різними театральними колективами, серед яких були театр М. Садовського, Молодий театр Л. Курбаса і, утворений трохи пізніше театр ім. Гната Михайличенка. Г. Нарбут і сам мав намір безпосередньо попрацювати в театрі, плануючи зробити декорації для новоутвореного Державного Драматичного театру на чолі з О. Загаровим.

Власне, від мистецько-творчих об'єднань походила ініціатива видавати усілякі журна-

М. Жук. *Портрет Ю. Меженка*

ли. «Естетствуючим» виданням символістського спрямування став журнал «Музагет» (1919), з яким активно полемізував часопис «Мистецтво» (1919–1920). На сторінках «Мистецтва», редагованого футуристами Гнатом Михайличенком та Михайлем Семенком, де співпрацювали Л. Курбас, А. Петрицький, Г. Нарбут та інші, починаючи з 1919 року почали популяризуватися теорії пролетарського мистецтва й друкувалися статті, написані під впливом формалістичних ідей. У 1919 р. тут були видрукувані програмні статті письменників Г. Михайличенка «Пролетарське мистецтво», В. Еллана-Блакитного «До проблеми «Пролетарського мистецтва» та перші теоретичні розробки майбутнього впливового ідеолога класової теорії мистецтва В. Коряка. Згодом саме Володимир Коряк, чиї відгуки на театральні події, підписані псевдонімом Avanti, можна зустріти в різноманітних тогочасних виданнях, у статті «На шляху до пролетарської організації театральності» спробував запропонувати свій спосіб пролетарського керівництва театром. Водночас, ідеологи революційного мистецтва, що зосередились у редакції журналу «Зорі» (1919), цілком справедливо вбачали в футуризмові недостатність пролетарської класової наснаженості.

У 1920-і роки в Україні, спочатку в Харкові, а потім у Києві, починає виходити кілька радикальних мистецьких видань, на сторінках яких докладно висвітлюються проблеми театру і, час від часу, з'являються статті, присвячені експресіонізмові, футуризмові та іншим авангардним течіям. Одним із провідних мистецтвознавчих часописів, на шпальтах якого друкувалися полемічні статті з питань теорії, у тому числі так званого лівого мистецтва, був харківський журнал «Шляхи мистецтва» (1919–1924), що протягом 1919–1920 рр. виходив російською мовою під назвою «Пути творчества», а з 1921 під назвою «Шляхи мистецтва». Саме тут була видрукувана оглядова замітка Майка Йогансена «Німецькі експресіоністи» та його програмна стаття «Конструктивізм як мистецтво переходової доби», статті Я. Мамонтова «Трагедія українського актора» і С. Бондарчука «Жовтень в українському театрі».

На сторінках цього ж видання з'явилися полемічні публікації І. Кулика «На шляхах до пролетарського мистецтва» та В. Коряка «Форма і зміст», що спричинили до тривалої соціо-мистецької дискусії в українській періодиці початку 1920-х рр. На публікацію В. Коряка «Форма і зміст» відгукнувся в харківському журналі «Червоний шлях» Ю. Меженко, згодом відомий літературознавець, бібліограф, а на той час ще й постійний театральний

оглядач. У теоретичному есе «На шляхах до нової теорії» Ю. Меженко чи не перший намагався з'ясувати принципові відмінності між поглядами на мистецький твір, його форму й зміст та співвідношення цих категорій у формалістів, теоретиків символізму, послідовників вчення О. Потебні, з одного боку, та прихильників пролеткультівських соціологічних теорій, з іншого. Тут же Ю. Меженко недвозначно вказував на принципово протилежні течії в мистецькій практиці так званих лівих художників.

З одного боку, Ю. Меженко звертав увагу на київських «ліквідаторів» мистецтва (Михайля Семенка, Миколу Терещенка, Олексу Слісаренка) — футуристів, які спирались на теоретичні розробки О. Потебні та В. Жирмунського, з іншого — взірцевою для нього є формула В. Коряка: «Зміст не відділюється від форми і врешті-решт оприділюється основною закономірністю суспільного розвитку, є функція суспільної економіки і водночас функція продуктивних сил»[7]. Наводячи постулат В. Коряка із статті «Форма і зміст», Ю. Меженко пояснював, що ця формула «визначає невіддільність змісту від форми і підкреслює залежність змісту від соціальних умов. А взаємовідносини змісту і форми лишаються неясними. [...] Революційна доба традицій не шукає. Мистецтво сучасності має бути небувалим. Звідси простий шлях до всіх численних експериментів, що робилися в революційних майстернях, пролеткультах, ревстудіях. Досягнуто те, що вироблено критерії для оцінки минулого мистецтва. Цей критерій можна назвати критерієм класової свідомості» — переповідав слова В. Коряка Ю. Меженко[8].

Відповідаючи на закиди Меженка, уже в іншій публікації В. Коряк продовжував утверджувати класовість як головний критерій оцінки мистецтва, який прихильники формального методу ставили під сумнів. «Для Меженка, — писав В. Коряк, — головним є не класова свідомість у мистецтві, а саме мистецтво, як певна, так би сказати, філософська "річ у собі". Мистецтво, мовляв, незалежно від будь-якої класової свідомості, є річ, котра "сама собі вистарчає». [...] Нарешті автор (Ю. Меженко — *Г. В.*) просто гнівається: не можна давати поталу дилетантам (змістовцям) нівечити шуканням якогось-то змісту в "прекрасному витворі людської творчої праці". У цьому витворі є сила ріжних речей, що надаються до наукового студіювання: 1) згук, 2) образ, 3) тема, 4) ритм — все це складові частини форми і ... ніякого змісту загалом немає. Є тільки форма ! Так званий зміст — елемент форми!»[9].

Ці теоретичні дебати довкола функції й значення мистецтва надають можливість сьогодні охарактеризувати більшість авангардних рухів в Україні, як от експресіонізм, футуризм, конструктивізм, зрозуміти їх не тільки як мистецькі, а й як соціальні явища, тобто заангажовані ідеологічно й поставлені на службу політичному режимові. Крім того, це дає можливість зрозуміти парадокс мистецької ситуації з авангардом 1920-х рр., коли естетично опозиційне ліве мистецтво виявляється не опозиційним, а офіційно визнаним.

Провідне місце в боротьбі за нове мистецтво на цьому етапі належало футуристичним виданням: «Семафор у Майбутнє» (1922), «Катафалк мистецтва», «Гонг комункульту», «Бумеранг», «Жовтневий збірник панфутуристів», які виходили під егідою футуристичного видавництва «Гольфштром». Зокрема в «Семафорі...» була видрукувана найгучніша

декларація панфутуризму, де обстоювалась провокаційна думка про смерть мистецтва: «Футуризація мистецтва є загибель мистецтва, — декларувалося в ній. — Панфутуризм є ліквідація мистецтва. Смерть мистецтва !... Поглиблюючи революцію в мистецтві — панфутуризм готує ґрунт для конструкції. Конструкція є метамистецтво. Метамистецтво є синтез деформованого мистецтва зі спортом. Пролетарського мистецтва не може бути, бо пролетаріат є раса майбутнього, в майбутньому ж немає місця мистецтву. Тоді буде метамистецтво, а зараз — панфутуризм — продовження футуризму, мистецтво переходової доби»[10].

Але, крім власне футуризму, ці футуристські видання виявилися репрезентантами інших авангардних напрямків у мистецтві, зокрема таких, як експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм. Часопис «Семафор у Майбутнє» публікував зразки поезій поетів-експресіоністів Альберта Еренштайна та Георга Тракля, а також подавав мистецьку хроніку про відкриття в Берліні виставки групи «Der Sturm». На сторінках журналу «Кермо», який також мав вийти у видавництві «Гольфштром» у грудні 1922 року, планувалося надрукувати п'єси драматургів-експресіоністів Георга Кайзера «Корал» і «Газ», драми Ернста Толлера, Карла Штернгейма та ін. І, як зазначалося у відділі хроніки журналу «Червоний шлях» за 1924 рік, в Асоціації комункультівців (панфутристів) була зачитана доповідь Варвари Чередниченко «Експресіонізм і його місце в системі панфутуризму». Чимала увага експресіонізмові, який міг бути корисним для радянського мистецтва, приділялась Миколою Бажаном в журналі «Бумеранг»[11].

Необхідно зазначити, що молодий поет-футурист Микола Бажан, який підписувався псевдонімом «панфутурист-екструктор», був безпосередньо причетним до театрального середовища, зокрема до театру «Березіль» і особисто до Леся Курбаса. І взагалі, на певному етапі Мистецьке об'єднання «Березіль», куди входили і письменники, і художники, і актори, стало своєрідним містком між радикалами в мистецтві і реальною практикою сцени. Зокрема, завдяки «Березолеві» Аспанфут порозумівся з Володимиром Меллером і його дружина Ніна Генке оформила обкладинку «Жовтневого збірника панфутуристів» (1923). З коммункультівцями та юголефівцями тісно співробітничила одеська філія МОБу, проводячи спільні акції та готуючи вистави. А, як зазначає дослідник українського футуризму О. Ільницький, «Курбас підійшов надто близько до думки Семенка про очевидну смерть мистецтва в комуністичному суспільстві, припускаючи що "Березіль" просто не знає, чи існуватиме театр у майбутньому. Прикметно, що коли Курбас писав про вимогу "деестетизації" мистецтва, він насамперед звернувся до практики Семенка і панфутуристів»[12].

Принциповим для української мистецької ситуації можна вважати і передрук у «Семафорі...» статті «Чого хоче експресіонізм і чого дадаїзм?» з берлінського часопису «Dada Almanach» (1920). «Експресіонізм хоче трохи і це характерно для нього, — зазначалося в ній. — Дада не хоче нічого, дада росте. Експресіонізм являється реакцією проти часу, дадаїзм не що інше, як вираз часу. Дада є в часі, як дитя тієї епохи, коли можна лаятись, але не відрікатися свойого. Дада має механізм, безплідність, заціпеніння й темп цього часу. Все це прийняло воно в своїй великій парості. Кінець кінцем дада ніщо друге й не відрізня-

ється нічим від цього. Експресіонізм не є добровільна акція. Він є рухом зморених людей, котрі хотять вискочити з себе, щоб забути час, війну й нужду. З цього видумують вони "людськість", йдуть, скандуючи й співаючи псальми по вулицях, котрими їдуть рухливі візники й верещать телефонічні апарати. Експресіоністи — зморені люди, що не хочуть рискнути й глянути в обличчя жорстокої епохи. Вони вже це вивчили, тому такі хоробрі. Дада — це хоробрість в самому собі. Дада висуває рискові своєї власної смерти. Дада вривається в рух. Експресіонізм хоче забутися, дада хоче вибитися вгору. Експресіонізм був гармонійний, містичний, ангельський, баадризмо-обердаїстичний. Дада — це вереск гальм і рев маклерів на чикагській продуктобіржі»[13].

Водночас, саме через деструктивність футуризм уже на початку 1920-х рр., певною мірою, заперечувався як основа нового мистецтва вищезгаданим прибічником формального методу Ю. Меженком, який вважав, що футуризм пов'язаний з психологією «народу руйнуючого, а не будуючого», тоді як настав час для будівництва. Всі ці зауваження, які висувалися на адресу футуристів його критиками початку 1920-х рр., будуть уміло використані через кілька років ідеологами радянського мистецтва, яким футуризм з його формотворчими крайнощами став заважати.

Найрепрезентативнішим виданням щодо питань театральної творчості і футуризму одночасно початку 1920-х рр. можна вважати журнал «Барикади театру», який виходив під безпосереднім патронатом театру «Березіль» і особисто Леся Курбаса. Усі його три номери, що встигли з'явитися в 1923–1924 рр., заповнюють не лише матеріали про діяльність МОБу (загальноприйняте скорочення повної назви театру Мистецьке об'єднання «Березіль»), окремих його лабораторій та про конкретні березільські вистави, а й рецензії, відгуки про театральне життя України в цілому, про нові мистецькі тенденції та експериментальні починання. Відтак, у першому ж числі «Барикад театру» була видрукувана стаття, присвячена М. Семенкові, під назвою «Михайль Семенко, панфутурист», де подавалася докладна характеристика творчості цього поета й ідеолога вітчизняного футуризму[14]. В останньому ж випуску «Барикад театру» знайшлося місце і для інформації Гліба Затворницького про Комункульт, і для характеристики діяльності театру ім. Гната Михайличенка.

Своєрідним альтернативним центром розвитку української культури початку 1920-х років і водночас місцем, де також розроблялися теорії авангардного мистецтва, стала столиця новоствореної держави чехів та словаків Прага. Сюди, з різних кінців української землі, з'їжджалися інтерновані вояки, колишні учасники визвольного антибільшовицького руху і причетні до діяльності УНР політичні та громадські діячі. Саме Прага стала для українців місцем першої зупинки в Європі: тут вони адаптувалися до нового життя, дехто залишався назавжди, а хтось їхав далі до Парижу, Берліну, до Америки.

Під патронатом першого чехословацького президента Томаша Масарика українці облаштувалися у Празі вельми ґрунтовно: тут виходила чимала кількість українських періодичних видань, серед яких були політичні, наукові, студентські, культурно-суспільні, з 1921 року почав діяти Український Вільний Університет, а в 1923 році відкрився Український

Вищий педагогічний інститут ім. М. Драгоманова. Серед тих українців, що опинилися в столиці Чехословаччини — політиків, вчених, письменників і людей без професії, було чимало творчих особистостей, істориків і теоретиків мистецтва. Власне, ймовірно, тому в середині 1920-х рр. в Празі утворилося потужне мистецьке гніздо, де об'єдналися Дмитро Антонович, Павло Богацький, Іван Мозалевський, Володимир Січинський, Вадим Щербаківський та інші.

Одним із провідних культурно-політичних видань, де друкувалися мистецтвознавчі статті, став часопис «Нова Україна». На сторінках цього журналу, редагованого Микитою Шаповалом, Павлом Богацьким і Володимиром Винниченком, були видруковані статті Дмитра Антоновича «Український театр», «Перша Наталка Полтавка» і «Українське мистецтво». Остання — розлогий опис розвитку монументального, декоративно-ужиткового, граверного мистецтва, а також живопису і архітектури України від IX до початку XX століття. Подібні ознайомчі публікації були надзвичайно важливі для українців-емігрантів, які досить сентиментально ставилися до минувшини, ідеалізували її.

Формально не будучи повноцінним мистецтвознавчим виданням саме празька «Нова Україна» на початку 1920-х рр. доволі повно висвітлювала українське мистецтво за кордоном та новітні європейські мистецькі тенденції. Зокрема тут Павло Богацький друкує оглядову статтю «Сучасний стан світового мистецтва» про новаторські течії в тогочасному європейському мистецтві, де наче об'єднує різні європейські «ізми», проводячи паралелі між західноєвропейськими та східноєвропейськими авангардними течіями. Молоді українські мистецтвознавці та художники Іван Мозалевський та Володимир Січинський також відстежували новинки європейського художнього життя і висвітлювали його найважливіші тенденції. Зокрема, Іван Мозалевський, одну статтю присвятив своєму старшому колезі та співучню по Санкт-Петербургу Георгію Нарбуту, а другу — сучасному мистецтву, назвавши її «Мистецтво майбутнього (Відродження мистецтва народів)».

Ця, написана в Берліні в липні 1923 року, стаття є строго концептуальною, оскільки в ній художник та мистецтвознавець прогнозує майбутнє мистецтва, пророкуючи йому звернення до народної творчості. На думку Мозалевського, на зміну футуризму Марінетті, що вже зіграв свою роль, прийде трепетне ставлення до архаїки, яке ще наприкінці XIX століття було продемонстровано англійським художником Вальтером Краном, що користувався у своїй творчості зразками старовинних євангелій. Крім того, Іван Мозалевський відзначив, що, створюючи цикл «Єврейська графіка», Натан Альтман скористався елементами орнаментів з єврейських древніх надгробків, а російські художники І. Білібін, Н. Гончарова, М. Реріх, С. Судейкін надихалися народними орнаментами, іконами, старовинними книжковими окладами, народним примітивом, самобутньою архітектурою та різьбленням. Таким чином, Мозалевський не просто напророчив тріумф, потужно насиченому народною творчістю українському національному мистецтву, а й визначив одну з особливостей мистецького авангарду XX століття — переосмислення архаїки в новітніх мистецьких формах[11].

Розпочаті наприкінці 1910-х рр. в українському театрі модерністські та авангардистсь-

Жак Далькроз

кі пошуки знайшли своє продовження на початку 1920-х рр. в діяльності цілого сонму режисерів: Леся Курбаса, його учнів і однодумців В. Василька, Г. Ігнатовича, Ф. Лопатинського, М. Терещенка, Б. Тягна та інших, завдяки чому в Україні склалася унікальна школа акторської й режисерської майстерності. Крім того, до театрального авангарду в Україні долучилися і деякі російські режисери, які через ті чи інші обставини опинилися тут в 1920-і рр., якот К. Бережний, Б. Ґлаголін, О. Загаров, Л. Кліщеєв, І. Терентьєв, М. Фореггер, а також деякі польські та єврейські митці.

Одним із програмних завдань авангардистської театральної творчості стало формування нового типу актора, розробка новітніх акторських технологій та засобів сценічного існування, що на загал обумовлювалося перехідним етапом в історії культури першої половини XX століття. Адже загальновідомо, що в змістовному плані модерністське мистецтво опікувалося культом суб'єктивного начала, складними внутрішніми психологічними переживаннями, цікавилося глибинами людської психології, підсвідомості. Аби образно відтворювати це на сцені недостатньо було описово-характеристичного ігрового інструментарію, яким переважно користувалися виконавці.

Недостатньо для цього виявилося і форм достовірного, реалістичного плану, що їх наполегливо удосконалював, розробляючи свою систему, Костянтин Станіславський. До того ж, система Станіславського була практично єдиною більш-менш відпрацьованою акторською технологією театру переживання, виробленою на основі діяльності Першої студії МХТ 1913 року. І у тому вигляді, в якому вона функціонувала на початковому етапі, була малопридатною за межами МХТ. Інша річ, що плідний розвиток ідей Станіславського Михаїлом Чеховим й Ричардом Болеславським у практиці американського театру дав можливість пізніше створити голлівудську театральну школу, активно діючу й дотепер[16].

Паралельно із герметичною системою виховання актора, запропонованою Станіславським, тривали пошуки і інших митців. Достатньо сказати, що кількість мистецьких об'єднань під назвою «Студія» у 1910-і рр. збільшувалася в геометричній прогресії. Адже «новому мистецтву» знадобилася так звана опредмечена емоція, тобто оприлюднення колізій внутрішнього життя суб'єкта в новітніх художніх формах, неординарне вираження плану змістовного в плані формальному. Відтак, формулюючи дефініцію опредмечена емо-

ція, маємо на увазі відтворення внутрішнього життя мистецькими засобами, не подібними до реалістично-життєвих прийомів, аби незвичний, базований на філософських ніцшеансько-фрейдистських засадах план змістовний, виявити в образному плані формальному.

Одним із реформаторів саме в сфері акторської технології, апологетом «нового мистецтва» 1900-х років, тим хто на практиці займався пошуками опредміченої емоції, був проповідник такого явища, як евритмія, швейцарський композитор і педагог Жак Далькроз. Саме ж поняття евритмія сформулював і вперше застосував у сфері театральної творчості філософ-теософ, ідеолог антропософського вчення Рудольф Штайнер. Драматургія та організація театральних містерій як спосіб духовного очищення були одним із його захоплень: 15 серпня 1910 року в Мюнхенському театрі відбулася прем'єра першої драми Штайнера «Біля воріт посвячення». Знаменитий теософ влаштовував також містерії, що призначалися лише для посвячених — членів Теософського товариства, оскільки тут езотеричною мовою відтворювалися шляхи внутрішнього розвитку людей, чиї долі пов'язані протягом кількох земних життів[17]. Паралельно Штайнер розробляв і впроваджував евритмію у суто прикладний педагогічний спосіб, розвиваючи творчі здібності дітей в організованій ним школі[18].

Комплекс ритмічного виховання Далькроза, в якому поєдналися евритмія, методика тренінгу та дисципліни акторського тіла і концепт ритму, сприйнятий ним із книги Карла Бюхера «Робота і ритм», безпосередньо вплинув на формування авангардного типу сценічності й надзвичайно плідно застосовувався театральними експериментаторами кінця 1910-х — початку 1920-х рр. Наслідки Далькрозових розробок розсіяні в усій авангардній театральній культурі: їх можна побачити і в експериментах синьоблузників, і в біомеханіці Мейєрхольда, і у виставах Ігоря Терентьєва, і у пошуках єврейського театру під керівництвом Олексія Грановського, і у постановках Миколи Фореггера. Особливим чином артикульовані ідеї Далькроза, знайшли вияв і у системних вимогах до акторів Леся Курбаса, зокрема під час підготовки вистав «Цар Едіп» (1918) та «Газ» (1923).

Парадоксально, але Жак Далькроз, вчення якого було сприйнято і засвоєно багатьма практиками як театру, так і кіно[19], не був ані театральним діячем, ані реформатором сцени. Спочатку він просто займався вихованням дітей із застосуванням ритмічної гімнастики, яка згодом склала базу для здійснення пошуків нової акторської антропології. Далькроз почав розробляти свою систему перебуваючи в Швейцарії, де відкрив студію виховання ритмікою[20], наголошуючи на тому, що «Ритміка — це не самостійний жанр, а учбовий метод, прикладна дисципліна, що розвиває почуття ритму. Ритмічні вправи справляють вплив на увесь психобіологічний устрій людини, зміцнюють її пам'ять, стимулюють творчу фантазію, тренують здатність зосереджуватися на запропонованому завданні, яка вимагає як обсягу, так і стійкості уваги. Нервова система, як і мускулатура, піддається розвиткові, тому людина, що володіє ритмом, буде краще грати, якщо він музикант або актор; краще танцювати, якщо він танцівник; краще почувати себе, якщо він хворий душею (ритміка застосовується в психіатрії) або тілом...»[21].

Наступний етап Далькрозової діяльності пов'язаний із Німеччиною, з містечком

Броніслава Ніжинська

Геллерау під Дрезденом, де підприємець і меценат Вольф Дорн спеціально для Далькроза збудував приміщення Інституту з особливим залом, унікальним освітленням, специфічними сценографічними можливостями, куди, мов прочани, з'їжджалися діячі культури з усієї Європи. Родинними зв'язками Вольф Дорн був тісно пов'язаний із Росією (його мати і дружина були російського походження), а тому серед учениць цього Інституту завжди були студійки з Російської імперії.

На період 1911–1914 рр., коли Інститут Далькроза діяв у Геллерау, припадає час найбільшої популярності вчення Далькроза в Європі. До Геллерау приїжджали Адольф Аппіа, Поль Клодель, Бернард Шоу, захоплення далькрозівським вченням знайшло відбиток навіть у творчості американського письменника Е. Сінклера. який в одному зі своїх романів описав школу в Геллерау. Тут вперше побував і найбільший популяризатор системи Далькроза в Росії, колишній директор Імператорських театрів князь Сергій Волконський, який, зокрема, порадив Сергію Дягілєву та Вацлаву Ніжинському познайомитися з евритмією.

Висхідним положенням Далькроза про евритмію було те, що нюанси музичної структури повинні знаходити адекватне тілесне втілення, в тому числі нюанси мелодичні, динамічні та агогічні. Інакше кажучи, музику не лише мають чути, а й бачити. «Для мене роль танцівника полягає в тому, аби втілити пластичне у музиці, це пластичне начало перетворити у фразу, яка має єдиний ритм, єдині мелодичні контури, гармонічний розвиток; танцівник повинен кожним м'язом відгукуватися на динамічні зміни в музиці і намагатись зробити їх видимими оку»[22]. Принциповим для Далькроза став поліфонічний принцип об'єднання «голосів», який видавався йому вирішальним у пластичному втіленні музичної драми. Усі паузи, зупинки в русі Далькроз розглядав як невід'ємну частину розвитку пластичного образу. Будь-яка зупинка має вписуватися у розвиток дії в цілому. У цей момент зупинка або пауза наділяється багатьма функціями і принципово розглядається як внутрішня дія. Зупинка набирає також іншого змісту: вона обов'язково готує початок нової активності. Фіналом внутрішнього переживання має стати виникнення нового образу або нової дії. Важливою частиною далькрозівського вчення був також пластичний аналіз.

Повноцінний синтез, за Далькрозом, виявляється неможливим без майже механістичного досконалого володіння тілом, коли руки, ноги, голова, тулуб здатні одночасно робити

або різні рухи, або в різний час позначати метричні наголоси, або, нарешті, просто рухатися одночасно в протилежних напрямках. Цілісність пластичного образу, за Далькрозом, може базуватися лише на неперервності мислення. Аналогом неперервного мислення за його теорією є триваючий рух, себто такий, у якому уява передує дії. Ідея триваючого руху пояснюється та ілюструється Далькрозом за допомогою таких термінів, як стакато і легато.

Ось наприклад, як описувала заняття Жака Далькроза Броніслава Ніжинська яка, на відміну від свого знаменитого брата, поставилася до цієї системи досить скептично. «Група дівчат з'явилася на сцені. Дівчата рухалися на рахунок 2/4, одночасно відбиваючи рукою рахунок 3/4, а іншою 4/4. Дягілєв висловив приємне здивування музичністю учениць. На мене це не справило враження і здалося штучною музикальністю, яка вироблялася тривалими тренуваннями. [...] Сам Далькроз у розмовах з нами ніколи навіть не натякав на те, що ритмічна гімнастика має щось спільне з хореографією. Він просто казав, що розробив систему вправ під музику. Вони корисні для здоров'я і допомагають розвинути у дітей почуття ритму і координацію»[23].

З іншого боку, французький режисер Жак Копо, після відвідин Далькроза, виявив у його системі безпосередню користь для розвитку акторської техніки та поведінки на сцені: «Спільні дії, вміння пересуватися у великому просторі спонтанно діючих людей, найважливіші, основні значення дій. У Далькроза явний і вельми високого рівня дар людяності, любові до людей і розуміння людей, здатність спілкуватися з ними, зрозуміти їх, знайти спосіб прийти їм на допомогу... Переконаний у перевагах ритмічного виховання як бази професійної підготовки театральних акторів», — писав він[24].

Першою пропагандисткою далькрозівського вчення в Російській імперії стала Ніна Александрова, яка 1909 року закінчила Женевський Інститут Далькроза, а потім викладала ритміку на перших в Росії приватних курсах у Москві. Справжня ж хвиля популярності цієї системи виховання актора дісталася Росії напередодні Першої світової війни, у 1913–1914 рр., після того як у Геллерау побував вище згадуваний театральний діяч і мистецький критик Сергій Волконський, який заснував петербурзькі курси ритмічної гімнастики, де викладали випускники геллерауського Інституту Віра Грінер, Шарлотта Пфеффер, Стефан Висоцький, Теодор Аппіа та інші.

Зацікавлення далькрозівською системою в Україні, як правило, пов'язується з іменем Сергія Волконського. У березні 1913 року він прочитав для мистецького загалу Києва цикл лекцій про ритмічне виховання, серед яких одна була повністю присвячена Далькрозу: 12 березня — «Жак Далькроз і його система»; 14 березня — «Виразна людина» (теорія жесту за Дельсартом)[25] і 15 березня — «Статика. Динаміка»[26]. А в грудні того ж року тут гастролювали учениці петербурзьких курсів ритмічної гімнастики — подія, що отримала значний резонанс, на яку відгукнувся дописувач місцевого мистецького журналу «Музы», водночас наполягаючи на естетичному суголоссі систем Далькроза і Айседори Дункан[27]. Крім того, у грудні того ж 1913 року у Києві були відкриті перші курси ритмічної пластики при гімназії А. Жекуліної, і з кінця 1910-х рр. у місті працювала безпосередня випускниця геллє-

Станіслава Висоцька

рауського Інституту Далькроза Адольфіна Пашковська[28], яка викладала ритмопластику в музично-драматичній школі ім. М. Лисенка[29], а також мала окрему групу учениць, разом з якими доволі активно пропагувала це вчення, свідченням чого є програмки та афіші принаймні кількох мистецьких вечорів з демонстрацією системи Далькроза.

Далькрозівська система не була чужою і представникам київського балетного середовища 1916–1920 рр.: згадуваній Броніславі Ніжинській, що відкрила власну студію й підтримувала дружні стосунки з Олександрою Екстер, і танцівнику Михаїлу Мордкіну. Крім того, у Геллерау було й чимало польських митців з Австрійської імперії, та, власне, українців, що проживали на території Австро-Угорщини або Німеччини (перші львівські курси ритмічної пластики були відкриті 1908 року при Музичному інституті А. Нементовської[30]). Зокрема польський драматург Тадеуш Міцинський, творчість якого значною мірою впливала на український мистецький загал, був безпосередньо, через дружину, пов'язаний з Вольфом Дорном і до початку Першої світової війни часто відвідував Геллерау. З далькрозівською системою також були добре обізнані в київському Новому польському театрі, створеному 1916 року і керованому Юзефом Флаком, де режисером був Юліуш Остерва, а сценографом Вінцентій Драбик, з якими приятелював і накреслював мистецькі плани Лесь Курбас.

Особливої популярності далькрозівська система набула у пореволюційному Києві, про що навіть побіжно згадував Ілля Еренбург: «У садку швидко все зазеленіло; я слухав суперечки про метод Далькроза і дивився у вікно: цвіла акація»[31]. Адже, у ранньорадянську епоху, коли авангард зайняв панівне місце в мистецтві, далькрозівська система з її виявленням опредмеченої емоції набрала справжньої актуальності у театральних і кіностудіях. Базуючись загалом на постульованих модернізмом принципах суб'єктивізації мистецтва, авангард вдається до принципово нового кроку в тлумаченні поняття індивідуума й мистецької волі.

Йдеться про те, що суб'єктивне начало, яке було об'єктом дослідження мистецтва, в авангарді витлумачується не як особлива риса конкретного індивідуума, а як спосіб і характер поведінки цілих поколінь, соціальних груп і т. п. Власне це спричинило те, що авангард стає мистецтвом мас, мистецтвом глобальних узагальнень, де саме маса, величезна група людей розуміється як суб'єкт, що має своє особистісне начало. Відтак, із зміною змістовної парадигми принципово змінюється і формальний план мистецтва. У авангардній

Родина Курбасів

творчості він набуває винятково абстрактних узагальнених форм, оскільки відтворюється не суб'єкт як індивідум, а суб'єкт як зібрання індивідуумів, для чого й знадобилася новітня акторська технологія, що не в останню чергу вироблялася на основі ритмізованої гімнастики Далькроза.

14 квітня 1919 року у Другому театрі УСРР ім. Леніна (колишній театр «Соловцов») відбувся Вечір мистецтв, театральне відділення якого було присвячено теоретичним розробкам Далькроза. Доповіді на ньому робили Голова Всеукраїнського театрального комітету П. Ільїн та режисер К. Марджанов, пластичні ілюстрації демонструвала Адольфіна Пашковська та її учениці, а декорації підготував Нісон Шифрін та вихованці студії Олександри Екстер[32]. 12 травня того року було влаштовано Вечір ритмічної пластики за системою Жака Далькроза за участю А. Пашковської та її учениць Блюменталь, Маркіної, Вірської, Міркіної, Мошалової[33].

Звичайно, Інститут ім. Лисенка, де викладала Адольфіна Пашковська та інші прихильники вчення Далькроза, зокрема київський театральний критик, німець за походженням, теософ Григорій Шварц-Бостунич[34], добре обізнаний з тогочасним європейським театром, оскільки через спеціальне інформаційне бюро отримував вирізки з газет про вистави в Німеччині та їздив у відрядження за кордон для перегляду вистав, був далеко не єдиним центром, що популяризував цю систему та новітні підходи до сценічної творчості.

У ці ж роки у Києві діяв іще один своєрідний мистецький учбовий заклад, що став епіцентром мистецьких шукань. Це була так звана Театральна академія, де, до прикладу, навчалися Наталя Розенель — невдовзі дружина Анатолія Луначарського та її подруга Ксенія Десницька — майбутня зірка німецького кіно, яка з'явилася на світовому екрані під псевдонімом Десні. Керував академією відомий російський актор та режисер Володимир Сладкопєвцев, а драматичний клас вела популярна в київському артистичному середовищі особистість — польська актриса Станіслава Висоцька.

Сам Сладкопєвцев виступив як розробник особливої системи виховання актора за принципом мімодрами, що складалася із виконання декламаційних та мімічних сцен, живих картин символічного характеру[35]. На лекціях у Театральній академії він проповідував пріоритет слова у театрі, його перевагу над рухом і жестом[36], та відкидав заняття пантомімою,

Лесь Курбас з сестрою Надією та Оленою Будзинською (Фото з меморіального музею-садиби Леся Курбаса у с. Старий Скалат Тернопільської області)

стверджуючи, що вони ведуть до балетної умовності, награвання і фальші, вчив студентів читати тексти, понижуючи і підвищуючи звук, підсилюючи та послабляючи його, пришвидшуючи та уповільнюючи[37].

Водночас, Станіслава Висоцька, яка викладала ще й у власній Студії[38] та у так званій Драматичній консерваторії, виступила як опонентка Сладкопєвцева і прихильниця методик французького співака Франсуа Дельсарта, пропагандистка саме пантомімічного і жестикуляційного принципу виховання актора. «Висоцька взяла на себе заняття з міміки та жесту, — згадує Г. Крижицький. — Вона додержувалась системи Дельсарта, цілком поділяючи його тезу, що мистецтво не є наслідуванням природи; мистецтво краще. Мистецтво — осяяна природа. Дельсарт проповідував якийсь очищений реалізм. Висоцька запозичила з дельсартіанства все те цінне — вона пояснювала закони руху й жестикуляції з законів самого життя: усякий рух іде від центру — від серця — до периферії, до кінцівок, а тому й сюжет плавно розгортається від плеча до кінчиків пальців і навпаки, спочатку «вмирають» пальці, кисті рук»[39].

Іще одним осередком для вироблення новітніх акторських технологій, зокрема, на основі ідей Жака Далькроза, було київське кіносередовище, а саме Студія екранного мистецтва, очолювана Олександром Вознесенським. Драматург, театральний сценарист і кінодіяч Олександр Вознесенський, ще в дореволюційні часи був пов'язаний із Україною — Києвом та Одесою. У 1900-і роки він одним із перших експериментував у сфері акторської форми, для чого створив драму без слів «Сльози». В авторській передмові до «драми без слів» під назвою «Не пантоміма» О. Вознесенський писав: «Пантоміму я назву мистецтвом дословесним. Тепер назріла в нас необхідність у певному мистецтві після-словесному. З погляду серйозного мистецтва, всі попередні види пантоміми повинні бути визнані протиприродними, тому що слово не може бути замінене жестом, якщо є в слові органічна — за дією — необхідність. Але, з іншого боку, наш час таки дійсно відчув велику зумовленість життя, — а значить, і мистецтва, — словами. У мовчанні, а не в звуковій передачі триває часто мислинева, внутрішня, буремна, тобто глибинна і справжня, частина нашого життя, і мовчання стає зрозумілішим, а іноді й голоснішим, ніж слово. Свідчення тому — кіно»[40].

Діяльність Студії екранного мистецтва великою мірою вплинула на розвиток тогочасного київського кінематографу, а одним з підсумків її роботи стала книга самого Вознесенського

Мати Леся Курбаса Ванда Яновичева (сидить четверта зліва) та сестра Надія (стоїть третя зліва у другому ряду) в колі друзів і знайомих (Фото з меморіального музею-садиби Л. Курбаса у с. Старий Скалат Тернопільської області)

«Мистецтво екрану: Керівництво для кіно-акторів і режисерів», видана в Києві 1924 року, де як один із засобів досягнення максимально органічного «вживання» в образ Вознесенський рекомендує методики Дельсарта і Далькроза. Подібні тренінги, базовані на розробках Далькроза, стали засадничими і в підготовці акторів у Київському державному театральному технікумі, яким керував режисер-авангардист Марко Терещенко, і де був відділ кіномистецтва.

У контексті розмови про формування новітніх акторських технологій в Україні, які були базовими для розвитку спочатку модерністського, а потім авангардного мистецтва, звісно постає питання про зв'язки Леся Курбаса з Геллерау, про засвоєння та використання ним напрацювань Жака Далькроза і Дельсарта. Стилістика вистав Молодого театру та ранніх постановок «Березоля» київського періоду недвозначно вказує на те, що без знань про ритміку Далькроза Курбас не обходився. Водночас факти життєвого шляху Курбаса свідчать, що він навряд чи зміг побувати в Геллерау особисто, і знав про цю систему лише з опосередкованих джерел. Адже коли Лесь Курбас навчався у Відні, Далькроз працював іще в Женеві. А з 1911 по 1914 рр. Лесь Курбас перебував у Львові, виступав у Гуцульському театрі й театрі Товариства «Руська бесіда» і навряд чи міг дістатися до Дрездена, враховуючи матеріальні статки його сім'ї. Крім того, ні у виступах, ні у статтях Лесь Курбас безпосередньо не згадує ім'я Далькроза. Він говорить про С. Волконського, про вчення Франсуа Дельсарта, пише про тотальне захоплення ритмікою, а про Далькроза ні.

У коло далькрозівських ідей Лесь Курбас вочевидь потрапляє лише з 1916 року в Києві.

Лесь Курбас (стоїть третій зліва)
та Ванда Яновичева (сидить у центрі) у колі друзів та знайомих
(Фото з меморіального музею-садиби Л. Курбаса
у с. Старий Скалат Тернопільської області)

В усякому разі, практично ніщо в його акторській практиці галицького періоду не свідчить про знайомство з цими новітніми ідеями, а в київський період — практично все. Адже у Києві на той час зацікавлених системою Далькроза було дійсно багато[41]. Зокрема, навіть прихильник традиційного типу сценічності Василь Василько свідчить, що йому, молодому акторові, провідний артист театру Миколи Садовського Іван Мар'яненко порадив прочитати книгу С. Волконського «Людина на сцені», після чого він захопився опануванням теорії театру[42]. Оскільки Курбас не був безпосередньо причетним ані до осередку митців Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, як стала називатися ця школа з 1918 року, ані до Театральної академії, з системою Далькроза, і відповідно з розробками новітньої акторської антропології він знайомився, передовсім, завдяки практикам. Осягнення модерністської театральної естетики в сенсі акторської технології у Леся Курбаса почалося з етюдної роботи над «Царем Едіпом» Софокла. У цих студійних тренінгах 1916–1918 рр. Леся Курбаса, завдяки Михаїлу Мордкіну, активно використовувалися музично-ритмічні розробки Жака Далькроза, застосовувалося вчення про евритмію, збагачене пропозиціями Дельсарта. Михаїл Мордкін безпосередньо допомагав Курбасові опановувати сценічний рух та балетне мистецтво і, ймовірно, спроба режисера виступити в якості мімічного актора, виконуючи партію Шаха в балеті «Азіаде» («Аравійські ночі») на музику Л. Бурго-Дюкудре та І. Гютеля, поставленого М. Мордкіним 19 серпня 1919 року, була кроком випробування нової системи на самому собі.

Разом з тим, зрозуміло, що Лесь Курбас не займався далькрозівською системою у чистому вигляді. У його самостійних розробках нової акторської антропології вбачається творчий синтез кількох системних напрацювань, популярних на той час: системи Далькроза, розробок французького актора і теоретика танцю Дельсарта, практики танцівниць-босоніжок і балетмейстерських новацій Ніжинської та Мордкіна. Адже новітні теорії руху український режисер вважав одним із дієвих засобів духовно-фізичного оновлення практики тогочасного театру. Спеціальні тренінги на основі далькрозівських розробок у театрі «Березіль» проводили режисер П. Береза-Кудрицький та учениця Б. Ніжинської Надія Шуварська. І принциповим для Курбаса залишалося поняття «ритм» — головний концепт методики Далькроза, узятий із книги Карла Бюхера «Робота і ритм», чий переклад російською мовою зберігався в його особистій бібліотеці[43].

Показово, що на початку 1920-х рр. далькрозівською системою наполегливо займаються саме там, де діють найпотужніші осередки авангарду, оскільки, не в останню чергу через появу нових тенденцій у акторсько-виконавській практиці відбулося остаточне закріплення нового формального плану у сценічному мистецтві — абстрактних форм. Зокрема у 1919 році в Тифлісі учасник угруповання футуристів-заумників Ігор Терентьєв писав, що «Далькроз вирівняв фронт сучасного мистецтва, вивільнивши танець від стилю і предметності»[44]. А у потужному вітебському осередку авангарду, до якого були причетні Казимир Малевич, Марк Шагал, Сергій Юткевич, і де сформувалася не лише плеяда художників-абстракціоністів, а й певні театрально-естетичні засади, широко застосовні в практиці авангардистських театральних колективів, систему Далькроза викладав колишній танцівник Маріїнського театру В. Пресняков. Пізніше, спираючись на розробки Далькроза, В. Пресняков готував майбутніх танцівників на хореографічному відділенні Одеського музично-драматичного інституту, і саме з його вихованцями здійснив кілька експериментальних балетних постановок 1925 року Касян Голейзовський.

Того ж таки 1925 року на шпальтах авторитетного київського журналу «Музика» нарешті з'явилася перша україномовна стаття з аналітичним розбором системи Далькроза[45]. Її автор, музикознавець Лев Кулаковський, вочевидь, був безпосередньо причетний до впровадження далькрозівських ідей у тогочасний театральний процес, оскільки викладав у Київському театральному технікумі та в Музично-драматичному Інституті ім. М. Лисенка. В цілому позитивно оцінюючи вплив далькрозівських ідей на розвиток мистецтва, а саме пишучи про здійснення «давньої мрії всіх художників — синтез мистецтв», насамкінець, після глибокого історико-теоретичного аналізу доробку цього майстра, Л. Кулаковський додає розділ «Класовий елемент теорії Далькроза». Власне, ці кілька прикінцевих сторінок статті недвозначно перекреслюють вагомість усіх попередньо відзначених здобутків і визначають подальшу долю Далькрозових розробок у практиці радянського мистецтва. Зокрема, тут йдеться про механізацію людських рухів, що придумана на користь промисловців, а саме братів Дорн, на чиї гроші було збудовано Інститут у Геллерау, аби перетворити людину на раба машин та індустрії й примусити її жити в механічному ритмі.

Лесь Курбас (1920 р.)

Зрозуміло, що інкриміноване Л. Кулаковським Далькрозові зовсім не передбачалося його системою, опанування якої, навпаки, спрямовувалося на вивільнення руху. Інша річ, що механізація сценічного руху на початку 1920-х рр., такою як вона виявлялась в окремих спектаклях Л. Курбаса, В. Мейєрхольда, М. Фореггера, й стала домінуючою у тогочасному театрі, звісно, не сприймалася ортодоксальними далькрозіанцями. Зрештою, вже на цьому етапі правдиві прихильники Далькроза дистанціювалися від радикальних трансформацій його ідей, згідно з якими, ритм став використовуватися як головний конструктивний елемент механічної організації сценічної дії. Як зазначає Микола Шкарабан, «У Німеччині з приходом до влади націонал-соціалістів ритміка також стала засобом "магічного впливу" на маси. Навряд чи міг собі уявити ідеаліст Еміль Жак Далькроз в Геллерау, що за якихось двадцять з лишком років офіційне відкриття XI Олімпійських Ігор у Берліні, яке приймати-ме Адольф Гітлер, буде поставлено з використанням його "ритміки"»[46].

Але у вимірах сценічної творчості другої половини 1920-х рр., коли радикальний театральний авангард значно послабив свої позиції, оскільки незрозуміла пересічному глядачеві сценічна абстракція не надто віталася владою, система Далькроза взагалі перестала популяризуватися і діючий у Москві Державний інститут ритмічного виховання був закритий. Сам же Лесь Курбас у статті 1928 року, коли вчення Далькроза було практично викреслено з учбових планів різних інституцій, не називаючи прізвища автора, продовжував наполягати на важливості його розробок: «Актор існує у чотирьох вимірах. Це натурально. Найприродніший план — одночасово просторовий і часовий. Це зветься ритмопластикою. Себто людина на сцені завжди пластична, з підкресленою об'ємністю існування в просторі, але одночасно ритмічна в часі. Ця форма була популярна в 1918–1919 роках. Багато театральних студій працювали в цьому плані, але щоб дійшло до глядача те, що річ, люди на сцені існують в просторі і часі, треба виключати всі інші акценти або їх пом'якшити»[47].

Отже, на початку XX століття функція ритму в творенні мистецького твору, яка завжди усвідомлювалося його практиками, починаючи з творців архаїчних орнаментів, що прикрашають старовинний посуд, нарешті, була осмислена теоретично і застосована як певна технологія для створення сценічної образності. Від Далькроза, що засвоїв та популяризував дисциплінуючу та організуючу силу ритму, передовсім як музикант, аспект ритмоорганізації

був сприйнятий театральними діячами. Наразі ж, останні й відкрили здатність за допомогою ритму акумулювати, накопичувати сценічну енергію, а потім необхідним чином її спрямовувати. Підставою для цього стала кінетика — розділ механіки, що об'єднує статику й динаміку. У 1920-і рр. виникло навіть таке явище як кінетичне мистецтво — створення естетичного ефекту за допомогою рухомих (світлових чи звукових) установок. Після перших експериментів у сфері кінетичного мистецтва в 1920-і рр., певного розвитку воно набуло в 1960-і. Така можливість маніпуляції та організації ритму, задля певного розподілу енергії з метою досягнення мистецького результату, стала чи не найважливішим відкриттям у сфері акторської творчості початку XX століття. Воно ж, це відкриття, якнайкраще відповідало завданнями театрального авангарду, для якого, крім відмови від «форм життя» і традиції, було дуже важливо формалізувати творчий процес, захистити його від випадковостей та емоційної стихії.

# Розділ 2. УКРАЇНСЬКЕ ШТЮРМЕРСТВО, АБО НАСТУП АБСТРАКЦІОНІЗМУ

Безпосереднім поштовхом для необмежених експериментів із театральною формою початку 1920-х рр., стали театральні акції футуристів 1910-х, завдяки яким увага мистецького загалу звернулась до можливостей збагачення театру архаїчними сценічними формами та новочасними видами мистецтв, як-от цирк, естрада, кіно. А оскільки починаючи з зими 1919 р. — приходу до влади більшовиків, директивне керівництво мистецтвом в Україні, здійснювалося лідерами театрального відділу Наркомосвіти, більшість з яких у дореволюційні часи належали до радикальних лівих течій, зокрема футуризму, то на початку свого становлення авангардистська режисура відстоювала здебільшого засади футуристського мистецтва, химерно поєднаного з пролетарською ідеологією. До революції ці діячі театру позиціонували себе як творці нового антибуржуазного мистецтва та провокаційно зверталися до форм епатажного масового видовища. Усе це зумовило те, що зі зміцненням влади більшовиків ліве театральне експериментаторство утвердилося в Україні мало не на офіційному рівні. А нова влада вправно почала використовувати соціальні тези реформаторів мистецтва й активно залучати до співпраці митців, які в своїх естетичних шуканнях спиралися на практику футуризму й теорію формалізму.

Серед тих, хто безпосередньо долучився до творення нового авангардного мистецтва, маючи досвід модерністських театральних ескапад, був і Борис Ґлаголін. Щоправда, до 1917 року він офіційно не належав до жодного мистецького угруповання, а уславився виконанням у 1908 році ролі Жанни д'Арк, яке отримало значний розголос, завдяки випущеній ним же брошурі «Чому я граю роль Орлеанської діви», та кількома публікаціями про новітні течії в театральному мистецтві[48]. Особистість унікальна, неповторна, одержима і своєрідна, Борис Ґлаголін приїжджав в Україну кілька разів. Він гастролював тут як актор ще в дореволюційні часи, а за нової влади у Харкові та Києві в 1917–1920 рр. активно співпрацював зі Всеукраїнським театральним комітетом, ставив вистави і грав у них, видавав книги.

Наприкінці 1910-х рр., ще до революційних подій у Петрограді, Ґлаголін вкотре опинився в Харкові й підписав контракт з місцевим антрепренером І. Новаченком. У цій трупі він здійснив постановку твору французького драматурга С.-Ж. Буельє «Знову на землі» (оригінальна назва «Король без вінця») та омріяної ним п'єси Г. Ібсена «Бранд» (1918) у сценографії молодих харківських художників В. Бобрицького й Б. Косарєва. Утопічні мрії

Борис Ґлаголін

Олена Валерська

про оновлення людства і створення нової спільноти, для чого «потрібні не тільки величні гасла у всій їхній непримиренності, а й великодушність, і любов. Про неї забули в цій загальній сутичці за владу»[49], реалізувалися Ґлаголіним через актуальну для тогочасних митців форму сценічної містерії, оформлюючи яку, Бобрицький і Косарєв «зламали планшет сцени, перетворивши його на динамічну композицію, лаконічну й напружену за ритмом і фактурою в поєднанні з простором. Замість звичних для ока декорацій були запропоновані тривимірні об'єми й архітектурність рельєфу, максимальне узагальнення й спрощення замість деталізації»[50].

Втім, німецька окупація міста, що збіглася з завершенням буремного революційного театрального сезону 1917–1918 рр., змусила багатьох акторів, в тому числі й Бориса Ґлаголіна з дружиною, актрисою Оленою Валерською, залишити Харків. Але вже новий сезон у вересні 1918 року в театрі Миколи Синельникова відкрився виставою в режисурі та за участю Б. Ґлаголіна «Павел I» Д. Мережковського[51]. Після цього він ставить у Синельникова ще й «Собаку садівника» Лопе де Веги та «Кандіду» Б. Шоу, а на сцені Камерного театру Віри Барановської здійснює одну з п'єс П. Клоделя та «Чудо Св. Антонія» М. Метерлінка.

Хоча Ґлаголін активно полемізував з більшовиками, написавши листа до В. Леніна проти націоналізації театрів та відмовився від звання заслуженого артиста, ще з весни 1919 року він тісно співпрацює з радянською владою. Борис Ґлаголін завзято береться реформувати «старе» мистецтво, що виявилося у цілком конкретній діяльності по «витисканню» трупи Миколи Синельникова зі свого приміщення й організації в ньому Першого Радянського драматичного театру. Свої практичні театрально-організаційні дії цей режисер, зазвичай, супроводжував розлогими публікаціями-поясненнями. Зокрема на сторінках журналу «Пути творчества», який видавався під патронатом відділу мистецтв Харківської Ради робітничих депутатів, він видрукував величезний опус під назвою «Харківський театр», де доволі різко виступив проти традицій провінційного репертуарного театру і конкретного антрепренера Синельникова та вимагав негайної реорганізації його трупи[52].

Перший Радянський драматичний театр у Харкові відкрився на початку квітня 1919 року скандальною виставою Ґлаголіна «Пан» за п'єсою бельгійського поета-символіста Шарля Ван Лерберга, музику до якої написав композитор Б. Яновський, декорації намалювали В. Бобрицький та Б. Косарєв, а так звану інтродукцію, ймовірно, пролог, створив, за його

власними свідченнями, поет Павло Тичина[13]. Постановка, у якій брали участь не лише професійні актори, як-то О. Валерська і В. Барановська, а й зовсім молоді студійки балетного класу Е. Вульф, викликала бурхливу і неоднозначну реакцію у глядачів та критиків.

На думку кореспондента однієї з одеських газет, «Ґлаголін дійшов до повної безсоромності, порнографія у найнепристойнішій формі доводилась ним мало не до культу. Ґлаголін поставив на сцені "голий балет": усі виконавці були в костюмах праотців. Для більшого ефекту балет виходив у публіку. Оголені чоловіки та жінки розташовувалися в розкутих позах на бар'єрах лож. [...] У відповідь на зауваження і звинувачення у порнографії, Ґлаголін пояснив публіці, що його мета — збудити здорову чуттєвість: "соромитися нічого. Через війну у нас зменшилося народонаселення. [...] Нехай після цієї вистави чоловіки більше полюблять своїх дружин". [...] Під час антрактів і після вистави Ґлаголіним влаштовувалися співбесіди, які перетворювалися більшою мірою на мітинг і викликали постійні скандали. Співбесіди інсценувалися Ґлаголіним. В усіх кутках сиділи його люди, що підтримували його схвальними вигуками, подавали репліки. Коли становище загострювалося, коли публіка різко виражала своє незадоволення, Ґлаголін ховався за куліси, віддаючи своє місце якому-небудь комуністу»[14].

У дійсності ж, привабливі німфи танцювали розкуті язичницькі танці у прозорих туніках і накидках, що на думку рецензента «Театрального вестника» було закликом до природності. «"Пан" — заклик до здорової цноти, до повноти життя та її концентрату — кохання, писав він. — Шалений танок сатирів та сатирес втягує усе населення села, і абату залишається лише закривати завісу, відгороджуючи від зваблення хоч глядача. Радісно п'яні декорації, російські орнаментальні мотиви яких перепліталися з неросійськими костюмами і фабулістичним мереживом, означали всеохопність панізму. Фінальний танок сатирів, у який втягувалися люди в піджаках та студентських мундирах, що сиділи в кріслах, закінчував п'єсу характерним та яскравим акордом, після якого перемога Пана ставала безсумнівною. Введення цього моменту в постановку свідчить про сміливість режисера та його вміння розрізнити своєрідну стратегію війни між публікою та сценою. Менш позитивне враження залишили диспути в антрактах. Ідея їх — чудова. Краще думати і сперечатися, ніж жувати бутерброди в буфеті. Але частина публіки хотіла довести, що жувати — кращий спосіб відпочинку, і проводила диспут сварячись»[15].

Експеримент з оголенням тіла та показом еротичних картин на сцені, безумовно, не був чимось винятковим для 1919 року. Подібні театральні дійства, теоретичне обґрунтування яких ще 1909 року дав у статті «Нагота на сцені» Микола Євреїнов, починаючи з 1917 року — часу значного послаблення театральної цензури, з'являлися повсюдно. На загал же, даючи подібне еротично-пантеїстичне тлумачення «Панові», Борис Ґлаголін лише підтримував одну із тенденцій символістського модерністського мистецтва. В театрі вона виявлялась у постановці розкутих містеріальних дійств, генетично пов'язаних із ідеєю соборності мистецтва В'ячеслава Іванова, а в живописі її знаком стала майже кітчева еротична картина «Леда і лебідь», намальована Миколою Калмаковим 1917 року, на якій оголена жінка серед квітучої природи цілується з чорним лебедем.

«Ґлаголін порадував своїм сценічним інтерпретуванням Ван-Лерберзького Пана, де в мікрокосмосі відбився весь глибинний зміст творчої волі життя, волі вибухової, емоційної, — писав один із прихильників творчості Ґлаголіна на сторінках прорадянського видання «Пути творчества». — Він знайшов стиль твору. Він відчув його ідейну вісь. Його режисерська трактовка виявила найсуттєвіше у п'єсі. Вона художньо переконлива. В ній сплелися начала соборності — зв'язок глядача з актором, який штовхає думку театральної умовності. У ґлаголінській постановці музика і танці, тобто найвиразніші засоби для імпульсивного оригіналу, склали основу твору. В них Ґлаголін розкрив ритм «Пана», не помірний, а галопуючий випадковий, вихровий: адже непоміркована і душа язичницького бога. Ґлаголін зумів так поставити масові сцени, так оркеструвати музику рухів, що йому позаздрив би Рейнгардт. Співзвучними духові творчого задуму режисера були декоративні полотна, що відтворювали цвітіння природи, яка розпускається, наповнену соками природу в характерних різких, виразних формах. Навіщо лише знадобилися малюнки повногрудої жінки і застиглого мужчини, що нагадують чи то Пікассо, чи то Рубенса. В цих малюнках немає динамізму, немає волі Пана. Балетні танки були відвертими, але мали бути більш темпераментними. Музика дражнила, в ній, можливо, було багато східного пряного, але вона безсумнівно виблискувала дурманною радістю. Що сказати про акторів? За винятком випробуваних майстрів сцени Валерської та Барановської, інші, здається, — сценічна молодь. Але вони створили ансамбль, в якому не було нерівностей»[16].

Окремі критичні зауваження стосувалися спеціально виготовлених В. Бобрицьким та Б. Косарєвим інтермедійних завіс, що «у фінальних акордах постановки на сцену урочисто опускалась, [...] із зображенням фігур оголених чоловіка та жінки, на тлі простого і строкатого килима, орнаментованого квітами та птахами. Сюжетика живописного пано, підказана класичною традицією зображення «праотців людства», сприймалася як живописна ода, що оспівує народження нових людей, красу і величність людини і природи»[17]. Направду ж, через ці завіси-панно, що нагадували декоративні заставки до середньовічних фоліантів, встановлювався безпосередній зв'язок із містеріальним мистецтвом, яке для ранньоавангардної культури, зокрема футуризму, стало у формальному плані свого роду точкою відліку.

На якийсь час, а саме у другій половині 1919 року, із приходом до влади денікінців, Ґлаголін, якого мало не розстріляли білі за співробітництво з більшовиками, із Харкова зникає. Спочатку він опиняється в Києві, а потім в Одесі, де в 1920–1921 рр. виступає як актор і займається режисурою в мандрівній трупі, що їздить селами Одещини. Тут він знову співпрацює з художником Борисом Косарєвим, з яким реанімує скандального «Пана» і ставить «Зеленого папугу» А. Шніцлера. А повернувшись у серпні 1922 року до Харкова, Борис Ґлаголін своєрідним чином підхоплює тенденцію до влаштування радянських містерій, визначену постановками польського і російського режисерів Вітольда Вандурського та Григорія Авлова, й здійснює містерійну виставу за п'єсою Ромена Роллана «Лілюлі».

Опинившись у 1919 році в Харкові, Вітольд Вандурський, чиї студентські роки пройшли

Олександр Білецький

у Москві, і який, як творча особистість, формувався під впливом сценічних експериментів В. Мейєрхольда, О. Таїрова, Є. Вахтангова, став одним із найактивніших діячів театрального авангарду. Тут, у любительському колективі Харківського відділу охорони здоров'я на сцені міського клубу він інсценізує два твори В. Маяковського: пролог до «Містерії-буфф» та «Лівий марш». «Сценічна дія "Лівого маршу" розгорталась одночасно і на сцені, і в глядній залі, — писала дослідниця Н. Башинджагян, — матроси виходили із зали шеренгою, деякі сцени розігрувалися не на кону, а в проходах глядної зали і перед сценою. Вірш Маяковського начебто було "розтягнуто" у часі, поділено на окремі ланки, які, своєю чергою, поєднувалися сценами суто динамічними, видовищними, ігровими. Так, наприклад, було уведено епізод, що зображував муштру в старій армії: під вигуки команди і під ритмічні, глухі звуки бубна шеренги матросів то падали на дошки сцени і зали, то різко підіймалися, аби впасти знову... Уривчасті, експресивні, але й ритмічно організовані помахи руки ватажка-матроса з маузером — оформлювали дію. Персонажі були загримовані з перебільшеною характерністю, "під плакат"»[58].

Саме в Харкові, слухаючи в університеті лекції молодого професора Олександра Білецького, присвячені старовинному театру, Вандурський захопився ідеєю насичення архаїчних театральних форм революційним змістом. Це, зокрема, виявилося в його подальший режисерській та драматургічній діяльності уже в Польщі, і той же принцип революціонізації старовинного театру було застосовано в постановці Г. Авлова «Містерія-буфф» 1921 року в Героїчному театрі Харкова та в «Лілюлі» Б. Ґлаголіна.

Скандальна прем'єра «Лілюлі» в оформленні художника Олександра Хвостенко-Хвостова[1] відбулася 4 листопада 1922 року. А через десять днів потому було організовано публічний диспут, на якому, обстоюючи свою теорію «акторського ризику та пояснюючи, що таке пролетарський театр», з доповіддю виступив сам Б. Ґлаголін. Згадуючи про розігріту критикою атмосферу довкола спектаклю, його учасник, український письменник В. Минко писав: «Ще потім мені поталанило грати мікроролль ксьондза у постановці Бориса Ґлаголіна "Лілюлі" за Роменом Ролланом. Ґлаголін вважався тоді чи не найбільшим новатором у Харкові. У попередній своїй постановці "Пан" він вивів на сцену майже голісіньких дівчаток. За це його гостро розкритикували, і він у "Лілюлі" випустив фей уже в трико»[59].

Вистава, що включала чимало циркових елементів та кіноепізодів, була зіграна в примі-

Приміщення театру «Муссурі»

щенні колишнього театру Муссурі, який тоді називався театром ім. Т. Шевченка. Прихильник нового агітаційно-революційного і позапобутового театру Олександр Білецький — майбутній відомий літературознавець, академік, писав: «Це алегоричне дійство, відроджене мораліте середньовічної сцени, єдина форма, на якій може і повинен, на нашу думку, триматися агітаційний репертуар, це, якщо завгодно — теж «містерія-буфф», але написана іншим, несхожим на нашого поетом — і така, що завершується в справжньому тексті трагічно, оскільки інший вихід — поки ще лише мрія для Європи»[60]. Природно, що після перегляду такого радикального театрального дійства, думки очевидців цієї події принципово розділилися. Петроній констатував, що «Ґлаголін надавав "Лілюлі" форму місцями циркову, місцями кінематографічну, технічно недосконалу. Форма ця виявилась усередині порожньою, — з'їденим горіхом. Глядач пішов із театру зовсім спантеличений, з глибоким осадом невдоволення»[61].

Водночас, на шпальтах часопису «Театр и музыка» харківський поет, а тоді ще й політичний діяч Григорій Пєтніков, який належав до кола прибічників нового мистецтва, надрукував величезну статтю, де розтлумачував особливості творчої концепції Бориса Ґлаголіна та його новаторство. «"Незвичайність" складної декорації за задумом постановки, досягнута з введенням на сцену "живих" декорацій, що пересуваються по сцені, — на зразок тих, якими колись звалював гори свого часу Вільям Шекспір. [...] Постановка Ґлаголіна використовувала форму циркову, даючи свою виставу в приміщенні цирку. Переможність організації вистави "Лілюлі" — в її цирковій відкритості. [...] Кращим нюансом вистави була, при цьому та її нерівність і технічна недовершеність, що провокувала ряд випадковостей, які ще більше відтіняли закономірність задуму постановника і чемно звинувачували фактуру виконавців. Цього разу театр бачив не лише диригента оркестру на його місці, але і режисера трупи за таким само пультом, режисера, який дає драматичний виступ, темпи і затримує паузи свого інструментального ансамблю. Спектакль "Лілюлі" супроводжувався і «суфлюванням» вражень публіці: цей прийом був уже апробований Ґлаголіним у постановках комедій Сервантеса і вельми успішно сприяв творчій організації вистави. [...] Самій публіці надається право зашпаклювати щілини та розмалювати начорно зроблені елементи споруди. До творчості публіки спонукають і оглушливі натяки шумів Яновського, і лінії мізансцен, що зсувають кожного глядача із насидженого місця, і графічні поштовхи живих декорацій,

що акомпанують живому матеріалу сцени — людині. [...] Вона (постановка) показала увесь закулісний механізм театральних ілюзій. Але не для того аби дискредитувати їх, а для того, щоб піднести. Але цього разу піднести як чесних, не обдурених працівників, на ниві здійснюваних слів»[42].

Застосування ризикованих циркових трюків, активна взаємодія із глядачем, якого буквально силоміць затягували в дію, мерехтіння кінематографічних епізодів, шумові ефекти композитора Бориса Яновського — все це створювало театральне видовище принципово іншої якості, ніж звикли бачити пересічні харків'яни. «Чи не диво — режисерська робота, що здатна за два з чимось, а то й менше, тижні навчити акторів — випадково підібраних, з дивовижною легкістю впоратись з найризикованішим, який лише можна собі уявити, майданчиком. Чи не прекрасний винахід — ці рухомі в такт музиці декорації? Дуже вдалою виявилась ідея прозорої завіси і тіньовий театр за нею, який так чудово виконав завдання сценічного втілення, тих моментів сценаріїв, що їх, здавалось, не можна втілити. В музиці цікаві теми Лілюлі та Істини», — писав Олександр Білецький[43].

Захоплення прихильників революційного мистецтва Г. Пєтнікова та О. Білецького не поділяли досвідчені представники театрально-критичного цеху, зокрема Ісаак Туркельтауб. З цього моменту він, чи не найвпливовіший театральний критик Харкова, став постійним опонентом Б. Ґлаголіна, хоча, пишучи про його окремі вистави середини 1920-х рр., Туркельтауб шляхетно відзначав їхню виняткову винахідливість. «Кажуть, на злощасному диспуті Ґлаголін мене та Петронія з "Коммуниста" звинуватив у нерозумінні театру, — писав Туркельтауб. — Я ще не питав Петронія про його думку з цього приводу, але від себе скажу, що вважаю за краще бути невігласом, ніж бути одним з тих, кого оплачує в різних місцях і реєструє із року в рік Ґлаголін. Я надто добре знаю досягнення Вахтангова, Таїрова, Мейєрхольда та інших справжніх новаторів і революціонерів в театрі, щоб мені можна було "втерти окуляри" спекуляцією на невігластві одних та сердечній доброті інших»[44].

Повноцінне уявлення про диспут з приводу «Лілюлі», а головне про мистецьку позицію Бориса Ґлаголіна, оприлюднену там, дає видрукуваний в одній із харківських газет іронічний звіт. «Питання про усунення рампи між актором і залом, про втягування глядачів у дію — не нове, не нові і, так би мовити, стільцеламальні ті засоби та прийоми, які рекомендував для цієї мети Ґлаголін у своїй доповіді. Потрібен, бачте Ви, художній терор, який примусив би мимоволі глядачів стати співучасником актора. Якщо актриса падає з чотирисажньової висоти в оркестр і немає запобіжної сітки, а ризикує зламати собі шию, то публіка жахаючись піднімає руки, і хоче вона того чи ні, а назло собі буде брати участь цим своїм підняттям рук в цьому жахливому дійстві. Дійсно, саме так ілюстрував прийоми художнього терору Ґлаголін і договорився до давньоримського цирку, де мученики були вимушеними акторами і по-справжньому вмирали»[45].

Втім, розголос від ґлаголінської вистави «Лілюлі» був значно ширшим, ніж здавалося прибічникам традиційного мистецтва. 1923 року на сторінках харківського журналу «Червоний шлях» з'явилася новела Миколи Хвильового під назвою «Лілюлі». Цей текст при-

Марко Терещенко

Павло Тичина

свячувався Павлові Тичині, який колись співпрацював з Ґлаголіним, а поштовхом до його написання стала постановка «Лілюлі», ймовірніше за все, саме ґлаголінська, показана у Харкові 1922 року. «Власне і це — варіація на тему vita nova», — пояснював задум свого твору Хвильовий, використовуючи латинський вираз «нове життя», який водночас був назвою книжки Андрія Ніковського про чотирьох молодих поетів Павла Тичину, Михайля Семенка, Якова Савченка та Максима Рильського[66]. Через рік Микола Хвильовий зміг побачити «Лілюлі» Ромена Роллана ще в одній інтерпретації: восени 1923 року режисер Марко Терещенко в Києві поставив за цим же твором Роллана композицію «Карнавал», що стала приводом для довколотеатральних дискусій і суперечок.

Якщо, реформуючи театральне мистецтво, знаний актор-гастролер Борис Ґлаголін практично зовсім не опікувався проблемою виховання нового актора, а задовольнявся випадково зібраним колективом, то інший постановник «Ліллюлі» Марко Терещенко став засновником одного із перших студійних авангардних театральних угруповань в Україні. Сценічні експерименти цього колективу, що розпочав діяльність у листопаді 1920 року[67], а потім, у травні 1921 р., перетворився на радикальний лівий театр ім. Гната Михайличенка, можна проаналізувати саме крізь призму новітньої парадигми абстрактного мистецтва, сповідуваного футуристами. Створений вихованцем Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка і сподвижником Леся Курбаса по Молодому театрові режисером М. Терещенком, цей театр проіснував до 1925 р. — моменту свого директивного урядового знищення.

Хоча на початку двадцятих років колектив михайличенківців був найпідтримуванішим владою авангардним театральним колективом в Україні, його місце в естетичному різноманітті мистецьких течій досі точно не з'ясовано[11]. Разом з тим у творчих експериментах Марка Терещенка, які сьогодні можна охарактеризувати як футуристичні, в Україні найрадикальніше реалізовувалась формула авангардного мистецтва, а саме: вираження суб'єктного начала мас через розроблену цим режисером теоретично-практичну програму «мистецтва дійства» та «колективної творчості».

Актор і режисер Марко Терещенко був непересічною мистецькою особистістю, талановитим учнем Леся Курбаса, тим, хто особливим чином розвивав його окремі творчі ідеї і протягом різних періодів життя являвся його товаришем, суперником і ворогом. Терещенко

М. Терещенко в ролі Аманда. «Молодість» М. Гальбе, Молодий театр. Малюнок Я. Струхманчука

належав до кола найдавніших творчих побратимів Леся Курбаса: їхнє знайомство відбулося у Києві навесні 1916 року, коли кільканадцять юних ентузіастів перебудови українського театру зустрілися з молодим галицьким актором Лесем Курбасом, запрошеним вступити до київського театру Миколи Садовського. На той момент Терещенко, на відміну від Курбаса, мав цілком «дорослу» професію — був випускником військово-фельдшерської школи та працював у госпіталі, але одночасно навчався у Музично-драматичній школі ім. М. Лисенка. Як згадує про Терещенка молодотеатрівець С. Бондарчук, «він любив товаришувати лише з самим собою, але будучи, як то кажуть, хлопчиною собі на умі, ввійшов в наш колектив»[68].

Якщо виокремити різні етапи творчих і особистих стосунків Марка Терещенка та Леся Курбаса, то період діяльності Молодого театру, тобто близько чотирьох років з 1916 до 1919-го, — є часом їхньої плідної мистецької співпраці, близького товаришування й сподівань на успішне майбутнє. У Молодому театрі Терещенко вдало дебютував як актор, зіграв понад десяток ролей у виставах Л. Курбаса, Г. Юри, С. Семдора, про жодну з яких годі віднайти негативний відгук. Серед них: Янсон у «Чорній Пантері і Білому Медведі» В. Винниченка (реж. Л. Курбас), Аманд у «Молодості» М. Гальбе (реж. Л. Курбас), Ключник у «Йолі» Є. Жулавського (реж. Л. Курбас), Жрець Зевса в «Царі Едіпі» Софокла (реж. Л. Курбас), Мортен Кійль у «Докторі Штокмані» Г. Ібсена (реж. С. Семдор), Мілль у «Кандіді» Б. Шоу (реж. Г. Юра), Лісовик у «Затопленому дзвоні» Г. Гауптмана (реж. Г. Юра).

Характеризуючи виконавські здібності Терещенка, С. Бондарчук, зокрема, писав, що «за своїми психофізичними даними цей невисокий на зріст молодик не відповідав жодній зі старих трафаретних мірок — амплуа. А втім, Терещенко був здатний досить вправно грати ролі найрізноманітнішого плану — від Лісовика в "Затоплену дзвоні" Г. Гауптмана до Івана Гуса в інсценізації Шевченкового "Єретика"»[69]. Його успішність як актора відзначила також тогочасна критика. Яків Савченко захоплювався стильною грою Терещенка: «Експресивна фігура Марка Терещенка в ролі Івана Гуса, виразна й темпераментна гра талановитого актора, натхненно і правильно взятий тон впродовж усієї ролі»[70], інші зазначали, що у ролі Другого брата з «Танцю життя» О. Олеся «приємно виділяється Терещенко гарною дикцією і умінням вкласти у кожне слово потрібну думку (те ж у "Молодості" і в "Докторі Штокмані")»[71].

Марко Терещенко був одним із найактивніших молодотеатрівців: входив до мистецької

ради колективу, відстоював приміщення театру на вулиці Прорізній, співпрацював з ВУТЕКОМом (Всеукраїнський театральний комітет), а головне, підтримував Леся Курбаса в його преференціях експериментально-лабораторному типові театру. Кульмінацією їхніх товариських стосунків стала присутність Терещенка як свідка на весіллі Леся Курбаса та Валентини Чистякової 6 вересня 1919 року. Але загальновідомо, що стосунки Марка Терещенка і Леся Курбаса розлагодилися саме в молодотеатрівський період.

Як повідомляє В. Голота, «під час однієї з репетицій вистави "Горе брехунові" Ф. Грільпарцера, в якій М. Терещенко грав роль Перевізника, між актором і режисером виник конфлікт. Лесь Курбас вирішував спектакль у гротесково-буфонадному ключі і, звичайно, реалістична гра М. Терещенка його не задовольняла. Він запросив актора після репетиції прогулятися до Михайлівського собору й обережно натякнув на його помилковість у вибраній манері гри, адже йому не раз доводилось хвалити Марка Терещенка, з яким був у дружніх взаєминах. Та поступово діалог загострювався і закінчився фразою Леся Курбаса: "Ти скотився на шлях М. Садовського. Загинеш як актор!" Оливи у вогонь додала присутня з ними дружина Леся Курбаса, актриса театру В. Чистякова: "Правда, Марку, все старе гине!" Через декілька днів М. Терещенко на сторінках газети "Боротьба" виступив із статтею під назвою "До всіх присяжних і неприсяжних опікунів театрального мистецтва", в якій засудив диктатуру режисера в театрі. Його підтримав актор театру і його директор С. Бондарчук»[72]. У відповідь Лесь Курбас видрукував у журналі «Мистецтво» статтю «На грані» (1919) де, розмірковуючи над причинами розколу в Молодому театрі заявив, що «театр мусить бути театром однієї волі і театром поки що режисера»[73].

У постмолодотеатрівський період творча співпраця Курбаса й Терещенка реально мала місце лише одного разу: під час роботи над виставою «Гайдамаки» навесні 1920 року. І приблизно з цього моменту їхнє співіснування в театральному процесі України переходить на рівень суперництва: спочатку мистецько-ідеологічного характеру, а згодом ідеологічно-політичного. Зрозуміло, що початок конфлікту був покладений самим фактом неприєднання Терещенка до новоствореного театру Кийдрамте, самостійною режисерською роботою в театрі ім. Т. Шевченка над «Гайдамаками», а також галасливим маніфестуванням театру «мистецтва дійства» та колективного методу.

Згідно зі спогадами самого М. Терещенка, створена ним у Києві студія, яка з 16 грудня 1920 року стала називатися драматична група Всеукраїнської Центростудії, опинилася в епіцентрі культурно-мистецького життя міста. «В царині театрального мистецтва поряд з існуючими студіями почали з'являтися нові. Кількість їх непомірно зростала за рахунок нетрудового елементу, якому були потрібні посвідчення. Взаємини між різними напрямками студій набирали гострого, часто нездорового характеру. Потрібно було знайти відповідне русло для спрямування цих процесів. Губнаросвіта ухвалила організувати єдину Центростудію з відділеннями: музичним, драматичним і хореографічним. Ректором було призначено завідувача відділом мистецтв при Губнаросвіті А. Шамрінського. Я завідував навчальною частиною і водночас керував театральною практикою при Центростудії»[74].

Анатолій Буцький

У невеличкому залі на Володимирській вулиці заняття зі студійцями проводили популярні у постреволюційному Києві композитор А. Буцький, поет П. Тичина, режисер В. Сладкопєвцев та інші. Зі студією Терещенка тісно співпрацювала вже згадувана танцівниця і балетмейстер Броніслава Ніжинська, яка на той час перебувала у Києві. На відміну від своїх колег, брата Вацлава та Сергія Дягілева, вона не прийняла музично-ритмічної системи Жака Далькроза, а вирішила працювати самостійно[75]. Саме в Києві Ніжинська «почала розробляти власну теорію танцю, а в лютому 1919 року, за три тижні до народження сина Лева, відкрила "Школу руху"»[76]. Репетиції й покази студії Ніжинської відбувалися в тому ж невеличкому приміщенні на вулиці Володимирській, що обумовило взаємне спілкування та співробітництво студійців-театралів і хореографів. Крім того, вистави «Школи руху», костюми для яких створювали художники Олександра Екстер та Володимир Меллер («Мефісто» на музику Ф. Ліста), були показані під час спільного концерту студії Марка Терещенка і вихованців Ніжинської у Колонному залі Губнаркомосвіти (тепер Колонний зал Національної філармонії).

Принциповою творчо-організаційною рисою студійної діяльності Марка Терещенка стала відмова від режисерського диктату, впровадження так званого колективного методу, а також превалююча увага до сценічного руху й пластики. Колективна творчість і метод колективного дійства, що утверджувались Марком Терещенком як революційне ноу-хау, стали його основною естетичною провокацією в українському театральному середовищі. «З часом, — писав М. Терещенко, — у нас визріла думка про те, щоб від етюдів перейти до створення великої композиції, в якій можна було поетично відобразити дух нашого часу. Це підтримав і Тичина. Почали створювати сценарій. У поезії, в літературі, у музиці ми шукали матеріалів, які б допомогли нам поглибити і, головне, втілити наш задум — ораторію революції. Павло Григорович добре знав і любив музику, а Буцький, як прекрасний піаніст та імпровізатор, сідав за рояль і, слухаючи наші міркування про майбутнє спектаклю, добирав до нього музику. Під час репетицій він часто замість того, щоб висловити свою думку словами, "розмовляв" з нами тільки музикою. В цей період творчих бесід і виникла тема композиції "Першого Будинку Нового світу". Власне, її підказали нам студійці, вони колективно розробили й показали нам етюд, в основу якого було покладено вірш П. Тичини "Плуг"»[77].

З поетом Павлом Тичиною, який став натхненником кількох перших вистав студійців, Марко Терещенко потоваришував у вересні 1920 року під час подорожі по Україні з хоровою капелою під керівництвом Кирила Стеценка. Павла Тичину було запрошено до участі в цій поїздці як майбутнього літописця подій, а молодий актор і завідувач театрального відділу при раді мистецтв Київської губнаросвіти Марко Терещенко потрапив до цієї мандрівки цілком випадково. Він вирішив скористатися нагодою, аби залишити політично непевний і голодний Київ, та їхав лише до третьої станції, плануючи зійти на Чигиринщині, поблизу Холодного Яру, де восени 1920 року хазяйнували різні військові угруповання.

Під час тривалих, із численними зупинками, перегонів, в артистичному товаристві музикантів, поетів, акторів постійно велись неквапні бесіди-диспути про творчість, про майбутні шляхи розвитку і революційні зміни у мистецтві. Саме тоді Павло Тичина, захоплений творчістю бельгійського поета Еміля Верхарна, весь час промовляв: «Верхарн, — говорю я сам до себе. — Сила, сила яка! А от людина поставила: стій! І вони стоять. Верхарне, — питаю я, — коли прийшов ти на Вкраїну?»[18]. Вочевидь, особисте знайомство з українським поетом-інтелектуалом Тичиною, довгі розмови з ним, обумовили те, що сценарну основу першого колективного дійства, організованого Марком Терещенком, склали вірші П. Тичини «Плуг», «На майдані», «Псалом залізу», поезії його близьких знайомих В. Еллана-Блакитного й В. Чумака, товаришів В. Сосюри, М. Семенка, а також ряд епізодів з драми Е. Верхарна «Зорі».

Уже перше, режисоване в Центростудії Марком Терещенком дійство — композиція «Перший Будинок Нового світу», показана на сцені колишнього Міського театру, а на той час театру ім. К. Лібкнехта (тепер приміщення Національної опери України) 11 травня 1921 року — створювалося з використанням так званого колективного методу творчості, тобто на основі окремих самостійних етюдів, підготовлених студійцями. Подібно до італійської комедії дель арте, ця вистава не мала повноцінної драматургічної основи, а лише приблизний сценарій, остаточна літературна форма якого склалася завдяки П. Тичині. «У постановці етюд міг змінюватися кілька разів, залежно від настрою і творчої фантазії студійців. А вона була безмежна. Характерно, що теми етюдів і ролі в них, розроблені студійцями, відбивали настрій часу, те, чим жило покоління. Серед них були й такі, що потім увійшли до композиції "Перший Будинок Нового світу", наприклад, етюд, у якому агітатори від повсталого народу схиляють на свій бік військо, яке захищає уряд, котрий відстоює війну; прихід вісників і розповідь, що у ворожому таборі розбрат, пантоміма "Смерть Старого світу" тощо»[7], — згадував М. Терещенко.

Нагальна для постреволюційної дійсності ідея боротьби Нового світу із світом Старим, пролетаріату з капіталістами склала квінтесенцію композиції. «На сцені у формі пластико-пантомімічної декламації проходили "картини", що зображали тяжке життя людей у Старому світі визиску і гноблення. Їх змінювали епізоди, в яких "раптом прокидався нестримний гнів і не вітром, а бурею починав змітати капіталізм». Люди мерли від голоду і бігли до ватажків Нового світу. А Старий світ корчився від тривоги, жаху й занепаду. Йшов суд — «не християнський грубо-театральний страшний суд з усім його реквізитом "святих", ні — суд спра-

ведливий і реальний, суд розгніваного пролетаріату». Але ватажки Нового світу дали наказ не пропускати людей світу Старого, щоб ті не принесли з собою «свою гнилизну». Проти цієї ворожої поведінки ватажків Нового світу (в композиції вони нібито уособлювали Тимчасовий уряд та його керівників) обурюється увесь «творчий колектив». Він «спаюється в живий ланцюг і йде до Великого краю. У війську Старого світу — розклад, сили колективу об'єднуються й руйнують Старий світ»[80], — так виклав зміст композиції «Перший Будинок Нового світу» один із перших дослідників діяльності театру ім. Г. Михайличенка М. Йосипенко.

Власне, в такому вигляді цю першу виставу михайличенківців запам'ятали сучасники та відрецензував М. Ірчан, передаючи свої емоції з приводу новітньої театральної форми. «На сцені ми бачимо не поодиноких героїв чоловіків чи жінок, тільки колектив-масу. Подруге, бачимо в цілій виставі рух мільйонів і завзяття мільйонів. Старий лад і його розклад та повстання мас, соціальна революція представлені в колективному творі надзвичайно цікаво і захоплюють глядача до тої степені, що мимоволі він лічить себе теж членом того колективу»[81].

Лаконічно-абстрактні костюми та сценічне оформлення вистави створив художник А. Петрицький, чиї ранні театральні спроби були пов'язані з футуристичними постановками російського режисера М. Бонч-Томашевського й експериментальними роботами Л. Курбаса. «На голови надівались шапки (шлем). Плащі вроді довгої сорочки підперезані, трико і труси, на ногах тапочки. Кольорів різні. В тодішніх умовах ми не мали ні красок, ні полотна, реквізували штори з вікон різного кольору і це використали»[82], — згадував М. Терещенко. Вистава йшла у супроводі симфонічного оркестру, яким диригував автор музики, композитор А. Буцький — пізніше автор музичного супроводу до експресіоністичних вистав «Газ» та «Джіммі Гіґґінс» Л. Курбаса.

«Матеріалом для виконання, — писав Ю. Меженко, — був рух і образ. Слово як звукове явище не було використане (надто було б психологічним в тому космічному напруженні). Був рух, і головним чином рух. Образи тексту всі були зв'язані асоціативно з рухом. Актор був елементом руху, й звук був йому потрібний як вигук, що має збільшувати екстаз. Зміст всієї композиції полягав в русі не індивідуальному, а масовому, і шукали мільйони мільйонів мускулястих рук. В комбінації руху і образу не було моменту ілюстрування. Рух не мусив ілюструвати або розвивати образ, так само і слово не було поставлено в положення роз'ясняючої частини дійства. Це був спільний екстатичний потяг виявити космічну бурю, руїну світу»[83].

Демонстративно революційне за формою та змістом дійство викликало вельми неоднозначні оцінки творчої спільноти та пересічної публіки. Зокрема у листуванні Нісона Шифріна можна відшукати свідчення про провал вистави «Перший будинок Нового світу», який художник порівнював із фіаско режисера Соломона Нікрітіна, що організував у Москві в Колонному залі помпезний спектакль за п'єсою Анатолія Марієнгофа «Змова дурнів»[84]. Втім, на сторінках преси Марко Терещенко бравурно відкидав будь-які інвективи на свою адресу: «А ті відгуки, якими кидалась з партера публіка на сцену з глибоким міщанським обуренням в час вистави, — писав він, — викликали в нас величезний ентузіазм і остаточно

переконали нас в правдивості і життєздатності цих принципів. З боку спеців і прихильників класичного, а то навіть і модерного в театрі виставлялись докори за абсолютне ігнорування автора, драматурга, режисера і інших диктаторів мистецтва театру. А найбільше нарікали на те, що ми збиваємо театр з його еволюційного шляху, висуваючи натомість якийсь колективно-синтетичний метод театральної творчості. Хоча, правда, було визнано за нами велику композиторську роботу, навіть оригінальну техніку»[81].

На початку 1920-х рр. Марко Терещенко заявив про себе також як організатор масових дійств, під час постановки яких теорія колективної творчості реалізовувалась найбільшою мірою, та інсценізацій «судів», подібних до тих, що влаштовувалися провідними російськими режисерами в Петрограді за участю робітничої та військової самодіяльності. Аналізуючи подібні масові вуличні спектаклі, дослідники російського революційного театру одночасно співвідносять їх за естетичними параметрами з традиційними західноєвропейськими карнавалами та містеріями, а також з російською фольклорною традицією народних гулянь та балаганних видовищ.

Характер масового дійства «Труд і капітал», здійсненого М. Терещенком, сценарій якого також створювався за участю П. Тичини, уповні відповідає характерові старовинних містеріальних постановок. У цій новітній містерії, здійсненій на арені київського цирку в 1921 році, використовувалися алегорії, символи, елементи фантасмагорії, колективні дії. Дійові особи — представники «капіталу» — капіталісти, генерали, служителі культу, розташовувалися нагорі, там, де, як правило, знаходився оркестр, а представники «праці» — маса повсталих — унизу, на арені. Верхній майданчик (хори) з ареною з'єднували широкі сходи, які сполучали дію між двома ворогуючими таборами. «Дійові особи з'являлися на арені з трьох проходів, — згадував сам М. Терещенко, — центрального і двох бокових. Образи були окреслені різними барвами. Багато уваги приділялося пантомімі. Широко використовувалась імпровізація. Сцену збагачували хори, танці, акробати. Це робило видовище складним, барвистим, синтетичним»[82].

Активно шукаючи новітню театральну форму, митці авангарду початку 1920-х рр. запозичували різноманітні прийоми зі старовинних театральних систем, у тому числі, з середньовіччя. Для початку 1920-х років подібні спроби використати давні, архаїчні театральні традиції з метою оновлення театру були надзвичай популярними: цим займався М. Рейнгардт у Німеччині та Австрії, з перелицювання жанру містерії починав і В. Маяковський з В. Мейєрхольдом, оголошуючи програму «Театральний Жовтень». Інша річ, що для українського театру так звана велика містерія на той час — жанр практично невідомий, тому, як це не парадоксально, масовий містеріального характеру театр формується в Україні лише в ранньорадянську епоху.

Композиція «Небо горить» 1921 року за поезіями О. Слісаренка, М. Семенка, Г. Шкурупія стала наступною постановкою театру ім. Г. Михайличенка, створеною за методом колективної творчості і відповідно до принципів старовинного масового дійства. «Вистава йшла в архаїчних убраннях, зроблених по шкіцах професора академії Меллера (Української

академії мистецтва в Києві, перейменованої незабаром на Інститут пластичних мистецтв. — *Г. В.*), — писав анонімний очевидець цієї вистави, показаної на гастролях у Харкові в липні 1922 р., — без декорацій і жодної обстановки, без діалогічної дії, лише на основі ритмічного руху кількох організованих груп, що певними схематичними жестами наслідували процес фабричної, шахтарської праці, боротьби і виявляли колективні рефлекси під час повстання і перемоги...»[87].

Втім, у більшості відгуків на цю виставу відзначалась її вторинність, відсутність принципово нового сценічного рішення. Хоча кількома роками пізніше київський критик В. Василенко стверджував, що «"Небо горить" відбивало невиразно, символістично, але оригінально для того часу, уяву про близьку й неминучу загибель старого світу. Колективні рухи, колективна творчість на фоні революційної символіки були засобами михайличенківців до перетворення на театральних підмостках великих сподівань трудящихся мас. Проте й яскравість форм і колективне масове дійство, взагалі нові для українського театру театральні засоби, все ж не відбили того, що захоплювало маси. "Небо горить" — це тільки спроба передати тодішні настрої мас. Масове колективне дійство оповите символістичним серпанком, було лише першим щаблем, першим кроком до пролетарського театру»[88].

Під час харківських гастролей, у публічних обговореннях після вистави та на шпальтах газети «Вісті» розгорілася ціла дискусія щодо обраного михайличенківцями мистецького шляху, у якій взяли участь В. Меллер, В. Еллан-Блакитний, І. Кулик та ін. Два полюси цієї гострої дискусії — політичний та естетичний, віддзеркалюються у газетних публікаціях письменника і партійного діяча Івана Кулика та художника Вадима Меллера. Кулика передовсім цікавив політико-виховний аспект діяльності михайличенківців, з приводу чого він зазначив, що побачене «на сцені Державного драмтеатру — було чимсь надто вже новим і незвичайним. Безперечну рацію мали ті, хто твердив, що композиції колективу — не подібні були до театральних вистав», доходив висновку, що змістовно ці вистави відтворювали лише стихію революції, її бунтівний характер. Але, разом з тим, театр «не дігнав темпу пролетарської революції... Передача продукційних процесів в композиціях "Парами, чітко", "Небо горить" були нещирими, не переконуючими — в протилежність чудовій передачі процесів стихійних. Зайва й підстаркувата символіка в костюмах викликала враження такої ж нещирості, манерності, індивідуалістичної абстракції»[89].

Зрозуміло, що партійний діяч вбачав у діяльності трупи Марка Терещенка передовсім ідеологічну доцільність. На противагу йому Вадим Меллер дуже точно пояснював естетичні засади діяльності михайличенківців. «У своїй праці колектив Михайличенка відкидає естетичні засоби й прагне до утворення синтезу фактур, за поміччю органічного, а не механічного зв'язку. Форма цього драматичного твору визначає драматичну криву лінію цілого дійства й взаємний вплив кожної з фактур. Отже форма й колір одягу постав в уявленні митця не як символ, ілюстрація, оздоба, а як певна концепція форм і кольору, що залежать від динаміки загальної будови цілого твору, від динаміки, характеру, поквапливості руху й т. ін. Так само як рух не ілюструє слова, а відбиває напруженість того чи іншого стану актора (й певна річ,

Режисерська лабораторія театру ім. Г. Михайличенка

не позичається з обсягу ієрогліфічного жесту). [...] Офарблення одягу через нестачу аніліну було виконано тільки почасти»[90].

Пояснення Меллера можна вважати додатковими уточненнями щодо методу «мистецтва дійства», на основі якого Терещенком розроблялися обидві перші композиції. Ці студійні експерименти спонукали режисера до теоретичного осмислення методу колективної творчості, апологетом якого в Україні виступив саме він. У 1921 році в Києві вийшла друком його брошура «Мистецтво дійства», що стала своєрідним маніфестом революційного авангардного театру[91]. Тут ішлося про те, що «актор нового, пролетарського театру мусить визволитися від панування над ним автора, режисера, декоратора і навіть машиніста, щоб стати вільним творцем і організатором свого мистецтва, подібно до того, як робітник з раба машини робиться в комуністичному суспільстві господарем виробництва. Це значить, що актор мусить бути універсальним артистом, тобто автором, режисером і всім іншим, що потрібно для театрального дійства. Цим універсалізмом не тільки визволяється актор, також радикально перетворюється і сама історія театрального мистецтва: актор робиться виразником власних думок і настроїв, бо він сам творить дію, а не лише передає те, що написано автором або композитором і розроблено режисером. Тільки такий актор може бути дійсним артистом, бо він сам накреслює собі завдання, а не підходить до свого мистецтва з чужими думками й образами, як це робиться досі по всіх театрах. І тільки в такому новому театрі артист щиро переживатиме своє дійство і ніколи не буде говорити фальшивими, шаблоновими інтонаціями»[92].

Метод колективної творчості, що склав фундамент «мистецтва дійства», базувався на так званій ритмічній фіксації, тобто на фіксуванні у графічній формі різного ритмічного напруження. Виконавці вільно інтерпретували окремі моменти запропонованої ритмічної схеми, а з цих індивідуальних робіт режисер-конструктор вибудовував суцільну композицію вистави, її структуру. До цієї ж ритмічної схеми пристосовувалась і просторова конструкція: вищі та нижчі конструкції відповідали більшому або меншому напруженню ритму.

Безумовно, Марко Терещенко не був унікальним у своїй пропаганді колективістського методу. Загальновідомо, що головним ідеологом базованого на пролеткультівській пропаганді колективного мистецтва в Росії виступив теоретик російського конструктивізму Олек-

сій Ган, який 1922 року в збірнику «О театре» опублікував статтю «Боротьба за масове дійство». Період режисерських пошуків Марка Терещенка, коли він сформулював теорію «мистецтва дійства», був також вельми подібний до того, що робив у естетичному плані російський режисер-експериментатор Сергій Радлов.

Радлов першим у Росії, 1919 року, за рік до В. Мейєрхольда, в залі фондової біржі, силами трупи Балтфлоту поставив «Зорі» Е. Верхарна. А в лютому 1920 року під його керівництвом на арені цирку Чінізеллі червоноармійська Театрально-драматургічна майстерня здійснила поетичну інсценівку А. Піотровського «Меч миру». Ці дійства, як і більшість інших масових дійств, що організовувалися в різних містах — Києві, Петрограді, Москві, Воронежі, створювалися за принципом підготовки окремих колективних етюдів, з включенням циркових номерів та залученням військових. 20 червня 1920 року на Камінному острові у Петрограді, разом з архітектором І. Фоміним, художником С. Чехоніним, які спорудили на березі одного зі ставків амфітеатр на тисячу місць, С. Радлов на острові, серед води, розгорнув під відкритим небом масове дійство. Цей острівець символізував оточену інтервентами тогочасну Росію. До нього підпливали ворожі «канонерки», польський шпигун — повітряний гімнаст Серж, втікаючи від переслідування, дряпався на дерево і перескакував з гілки на гілку, а польський пан — клоун-акробат Жорж Дельварі подвійним сальто летів у воду, де точився бій. Дійство завершував хоровий апофеоз переможного російського пролетаріату[11].

У маніфесті «Про чисту стихію акторського мистецтва» 1923 року Сергій Радлов проповідував щось дуже подібне до терещенківської теорії «мистецтва дійства». Він намагався з'ясувати сутність акторського феномену, відшукуючи його певну формулу: мистецтво актора = чистий звук + чистий рух + чиста емоція. На сторінках маніфесту режисер доходив висновку, що «безпредметна творчість актора є, безсумнівно, вершиною і межею технічної винахідливості», а завершував працю словами, суголосними тим, що прозвучали вже у М. Терещенка: «Лише це творче створення чистої стихії акторської майстерності поставить актора в положення вільного і активного художника і напоїть театр живою водою. Лише виокремивши та піднісши у театрі все те, що не анекдот, не література, не фарс, не оперета, не кіно, не імітація і не мавпування життя, ми зберемо в своїх долонях насіння, з якого повинна вирости всенародна трагедія, якщо вона взагалі повинна виникнути»[12].

Сучасники С. Радлова визначили його теорію й практику як супрематизм у театрі, а ті, хто був поруч із М. Терещенком, на жаль, не зуміли адекватно осмислити здійснене цим режисером і співвіднести з авангардистськими течіями в інших видах мистецтва, хоча той же Ю. Меженко зазначав, що робота у Марка Терещенка йшла по основних лініях: дійство = рух + звук (асоціація з рухом), що практично збігається з теоретичними викладками С. Радлова.

Своїх теоретиків і практиків метод колективної творчості, зрощений на ґрунті пролеткультівської ідеології, мав також і в інших європейських країнах, зокрема у Словенії та Чехії. Тут колективна творчість тлумачилась як новий, сучасний напрям пролетарського мистецтва, який пропагував один із найвпливовіших представників словенського театрального авангарду, літератор, публіцист і театральний режисер Братко Крефт, який разом

з Ф. Делаком створив у Любляні чи не найбільший театральний робітничий колектив у Східній Європі — «Пролетарська сцена» (1928–1935)". Як спосіб творення майбутнього комуністичного мистецтва пропагував колективну творчість чеський драматург, теоретик мистецтва Владислав Ванчура. Автором колективістської драми «Юрба» — «пісні соціальної надії» виступив і провідний теоретик чеської модерни, знаний чеський критик Ф. К. Шальда. У цій, написаній 1921 року алегоричній п'єсі, подібній до революційних творів француза Ромена Роллана, герої всупереч всьому отримують перемогу над світом Ката, Попа, Блюстителя порядку.

Декларація Марка Терещенка «Минуле та сучасне мистецтва дійства» з'явилась на сторінках видання українських футуристів «Семафор у майбутнє»", хоча під час перебування у Харкові в липні 1922 року режисер запевняв у випадковості цієї публікації саме у «Семафорі...», пояснюючи це відсутністю інших часописів". Однак творчі експерименти Марка Терещенка радянське мистецтвознавство не наважувалося визначити як футуристичні, хоча, вочевидь, риси цього напряму наявні в діяльності театру ім. Г. Михайличенка.

Зауважимо, що український театральний футуризм першої половини 1920-х рр. проявився значно скромніше, ніж літературний. Крім експериментів у театрі під орудою М. Терещенка, футуристські вистави намагалися ставити в «Агіт-Театрі Комункульту», створеному 1924 року в Києві під керівництвом члена Асоціації працівників комуністичної культури Олексія Каплера. Репертуар цього колективу становили виключно політичні агітаційні вистави на кшталт «Геть руки від Китаю» та «Чуєш, Москва?». Існував також ще один осередок футуристичного революційного театру в Україні, зокрема в Києві, а саме група монтажу дії, яка функціонувала як підвідділ театральної секції «Агітмайстерні ім. 1-го травня» під керівництвом Гліба Затворницького під абревіатурою Агмас. Метою Агмасу стало згуртування трудящих довкола організацій Аспанфут (Асоціація панфутуристів) і Комункульт (Асоціація комуністичної культури) й залучення їх до творчості нового «переходового мистецтва» панфутуристів, що й було продемонстровано в агіт-масовій виставі «Мопр» (Міжнародне товариство допомоги революціонерам)".

Досить прикметними видаються закиди з приводу футуристично-декадентських екзерсисів михайличенківців у публікації про них 1924 року. «Цей колектив, — йшлося там, — першим висунув гасло Жовтневого театру на Україні, але гасло це було настільки непродумане й непрочуте, що в усіх ротах театру Михайличенка, поза певною дозою динаміки, нічого не було від Жовтня в театрі. Театр без вихідної (робочої) точки в своєму майстерстві, театр позичених форм, не перетравлених у власному творчому організмі — театр Михайличенка блудить у хащах естетичних екзерсисів футуристично-декадентського порядку. Але театр Михайличенка — з одного боку, продовжує деструктивну роботу, розпочату Молодим театром, з другого ж, працюючи в майстерні над формальними завданнями, силкується все ж таки підпорядкувати свою роботу вимогам сучасності»". Принагідно зауважимо, що подібні спостереження могла зробити лише людина, добре обізнана з ідеєю колективного методу та її витоками. Адже, якщо футуристичні захоплення Терещенка початку 1920-х рр. були

широко відомі, оскільки він тісно співпрацював із Михайлем Семенком та Ґео Шкурупієм, то зв'язок «мистецтва дійства» й колективного методу з ідеями соборності в театрі був очевидним не для всіх.

Дійсно, новаторство Терещенка багато в чому живилося розробками російських символістів початку XX століття, зокрема ідеями В'ячеслава Іванова. Про соборність у мистецтві, яка може стати підґрунтям для створення нового синтетичного видовища, кілька разів згадується в працях самого Терещенка. Це ж питання активно дебатувалося теоретиками ранньоавангардного мистецтва ще 1919 року, та й сам В'ячеслав Іванов, короткий час працюючи у 1919–1920 рр. у Театральному відділі Наркомосвіти в Москві, намагався поєднати власну концепцію соборності у мистецтві із запитами нового масового мистецтва. Відтак, послуговуючись одночасно ідеями В'ячеслава Іванова, Ромена Роллана, теоретиків футуризму та гаслами пролеткультівців, режисер Марко Терещенко на практиці наважився поєднати два протилежні концепти театру початку XX століття: театру символістського, естетського й театру футуристсько-деструктивного.

Метод колективної творчості, на основі якого творилося «мистецтво дійства», активно реалізувався Марком Терещенком і в наступних виставах. Наприкінці 1922 — на початку 1923 рр. трупа театру ім. Гната Михайличенка разом із попередніми роботами «Перший Будинок Нового світу» і «Небо горить» показала у Києві ще кілька нових композицій. Це «Marche Funebre» («Жалобний марш») на слова Миколи Любченка (Костя Котка)[IV] і «Печаль остання» невідомого автора, а також дві буфонади, перша з яких, сатирично-побутового характеру про Цигана і Хазяїна, розігрувалася на вірші С. Руданського, а друга — на сюжет української історичної думи «Козак нетяга Фесько Ганжа Андибер». «Нові роботи зроблені в тому ж стилі, що й попередні, — відзначав рецензент, — центр їхній зосереджено на пластичному та мімічному вияві ритму п'єс, які цього разу були взяті вже в готовому вигляді, а не складали актори, як це було раніше. Дві перші речі витримані у повільному темпі, який гармонував з похмурим настроєм віршів, причому більш вдалою композицією нам здалося виконання "Marche Funebre" не групове, а дует (було показано дві роботи на цей сюжет). Із буфонад гарне враження справила друга, на сюжет відомої пісні про Ганжу Андибера. Найвдалішим за задумом є фінал (побиття "дуків-сріблеників"), на жаль, не зовсім зроблений з технічного боку. [...] Цей театр висунув на перше місце "рух" як основний елемент театрального мистецтва, ритм і жест, як засіб його виявлення, і "колективізм" як метод роботи»".

Як писав 1925 року один із оглядачів діяльності театру, «Робота майстерні на цьому першому етапі позначена безпредметністю та схематизмом. Багато, за визнанням керівника Терещенка, михайличенківці взяли від балету, з його умовною пластичною символікою. Звідси — абстрактність "Першого будинку". Звідси здивування: відкидання "усіх" театральних напрямків, але визнання балету»[100].

Характер наступних робіт михайличенківців — композиції «Карнавал» (переклад п'єси Р. Роллана Ю. Яновського) та «Універсальний некрополь» за творами І. Еренбурга «Хуліо

Сцена з вистави «Карнавал», театр ім. Г. Михайличенка

Хуреніто», «Життя та смерть Миколи Курбова», «Трест Д. Е. » (сценарій І. Бачеліса), на думку Ю. Меженка, визначили саме показані раніше сатиричні буфонади. Вперше представлений на сцені Київської опери 8 вересня 1923 року в оформленні В. Меллера та у супроводі музики М. Вериківського, «Карнавал» став, як вважав критик, «тріумфальним завершенням трирічної роботи»[101]. Масштабна й умовно-алегорична п'єса, написана для масової видовищної вистави, «розрахованої на широкі рухи натовпу, процесії, битви, з прологом, який виголошує чтець, та інтерлюдіями у вигляді діалогу або співів»[102], немов спеціально створювалась для театру ім. Г. Михайличенка, оскільки самому Р. Ролланові був необхідний «особливий театр, трупа, постановник — молодий і сміливий, аби замісити моє тісто і добре випекти його»[103].

В адаптованому до вимог українського революційного театру творі, мов у справжній містерії, виникали алегоричні та міфологічні фігури Преднеба (Председателя неба), Істини, Ілюзії, Мусекльона (Клоуна), різноманітних богів, а також деперсоніфіковані представники різних класів — робітники, інтелігенція і т. ін. Однак, на відміну від традиційної містерії, усі буржуазні цінності представлялись режисером, згідно з авторськими ремарками, як брехливі, а тому сатирично і буфонадно. «У виставі Свобода з'являлась із батогом у руках, Рівність тримала ножиці і всіх підстригала під один манір, Братство з виглядом канібала і великою виделкою було дуже набожне і постійно шептало «молитву». Істину несли прив'язаною до нош із кляпом у роті. З урахуванням характерів будувалися мізансцени, наприклад для Бога, який завжди вибирав місце біля тих, хто тримав у руках палицю. Часто Бог переодягався у костюм того чи іншого народу, стрибаючи і повторюючи сальто-мортале»[104]. Дія також наповнювалась епізодами, де висміювалися релігійні забобони, «дива» церковників і т. і., що пояснювалося необхідністю представити у виставі «пролетарський сміх» і процес «трудового руху селянина і робітника».

«Відкинуто психологізм, — писав Ю. Меженко, — і його замінив трюкізм, збудований на прекрасній бездоганній техніці. Замість "переживання" висунуто "положення". Замість внутрішньої "глибини" подано несподіваність, що межує з цирком. Сюжет — як логічна будова дійства відкинуто, дійство складається з моментів, зв'язаних з рухом, а не зростанням фабули. Скасовано героїв і героїнь. В основу дійства покладено рух, який здебільшого взято

з виробничих процесів. Це походження руху — доцільність — заступає відкинуту оцінку естетичної краси. Центр дійства не особи, а юрба — колектив — групи. Ті персонажі, що виступають окремо, завжди підкреслюються як момент негативний, з них сміються, їх ганьблять, вони — об'єкт сатири»[104].

На думку критики, такі принципи організації вистави мали смислові й формальні обґрунтування. Один із рецензентів відзначав, що «життя буржуа — нерухоме; там більшу ролю відіграють думки, мрії, ніж рухи. В робітника і селянина навпаки. Отже колектив ім. Г. Михайличенка простує до того, щоб відбити в своїх композиціях робітничі і селянські трудові рухи»[106]. Тобто той чи інший спосіб зображення різних груп людей був обумовлений реаліями їхнього побуту. Сам же механізм відтворення руху на сцені Ю. Меженко пояснював тим, що «Терещенко вивчив виробничий рух і з великим хистом використав і в цілому їх виді і в окремих елементах, бо при вивченні їх розкладав на первні як математик формулу. Він показав себе не лише аналітиком, але й дав синтез тих елементів руху і досяг того, що створив театр дійсно динамічний. Масові сцени довершені по своєму технічному виконанню і по динамічному виявленню. Персонажі у Терещенка не типи, тим більше не герої, а невідривні складові, не індивідуальні частини єдиного завдання»[107].

Терещенківський «Карнавал» викликав шквал схвальних відгуків. Яків Савченко стверджував, що цією виставою театр накреслив новий етап свого розвитку і відійшов від «механічного «театру дійства», від принципів «динаміки рухання мас в ім'я динаміки»[108]. Разом з тим той же Савченко вважав, що із композицією в «Карнавалі» не все гаразд. «В цілому вона лишає враження певної недодуманості й недоробленості. Перш за все "Карнавал" — сатира, і через те надмірна стилізація окремих моментів її шкодить композиції, бо розриває суцільний тон і суцільну лінію зростання ритміки. Так, наприклад, перша картина, — рухання мас, стилізація виробничого руху, — дана в різкій алегорії, що часами переходить в символіку, а значить — в певний ухил до естетизму»[109].

А В. Василенко, побачивши у «Карнавалі» «більш життєву стадію» в роботі театру ім. Г. Михайличенка, зазначав, що «користуючись тим самим, але удосконаленим "колективним методом", роблячи натиск уже на гру окремих артистів, М. Терещенко дав гостру сатиру на "небо", на святих, на релігію [...]. Продовженням цієї доби є постановка "Універсальний некрополь". Незважаючи на її до певної міри абстрактність, в ній гостро в гротескових формах висміяне сучасне життя капіталістичної Європи. [...] Ще в "Універсальному некрополі" михайличенківці щільно підійшли до зображення сучасного побуту. Це було початком третьої доби»[110].

З ряду причин свого часу історики наче викреслили студійний театр під орудою Марка Терещенка із вітчизняного театрального процесу, принаймні, не уповні врахували значення його діяльності для українського театрального авангарду. Разом з тим це був фактично єдиний в Україні повноцінний футуристичний колектив, що сповідував ідеологію «руйнівного» мистецтва, відзначену Ю. Меженком одразу після перегляду вистави «Перший Будинок Нового світу»: «Будинку не було і якщо він мріявся в тій руїні, то, безумовно, був далекий,

такий нереальний і неприступний. Це було повстання одвічних космічних сил, було нищення старого світу, була всесвітня революція, в якій найменший атом творив революцію, та власне це була революція атомів»[III].

Направду ж студійні пошуки Марка Терещенка, здійснювані в цей період, стали підгрунтям для новітньої метафоричної й абстрактної форми образності, до якої стремів тогочасний авангардний театр. Інша річ, що в подальшому, особливо на початку 1930-х рр., домінування формального принципу в організації вистави стало визначальним для Марка Терещенка взагалі. У момент принципового повороту в розвитку українського мистецтва, що стався 1932[V] і 1934[VI] рр., він залишившись осторонь репресій, став робити не просто кон'юнктурні спектаклі, які, аби вижити ставила переважна більшість тогочасних режисерів, а конструювати вистави, так би мовити, «порожньої форми». Показовим прикладом такого продукту може бути постановка «Украденого щастя» І. Франка під назвою «Жандарм», здійснена молодим режисером І. Земгано у керованому М. Терещенком Харківському театрі Революції 1933 року. При наявності певної самостійної зовнішньої акторсько-режисерської інтерпретації, що виявилась, передовсім, у грі актриси В. Варецької, творчого змісту, крім замовного вульгарно-соціологічного, — про визискування українських селян австрійською владою, — в цій постановці не було. Отже, парадокси творчості призвели до того, що напрацьована авангардом здатність творити яскраву конструктивну форму задля проявлення додаткових змістів трансформувалась у здатність оформлювати в реалістично-побутовому ключі порожній, плакатно-пропагандистській зміст.

# Розділ 3. ТЕАТРАЛЬНИЙ ЕКСПРЕСІОНІЗМ: ВАРІАНТ УКРАЇНСЬКО-НІМЕЦЬКИЙ

Мандруючи на початку 1920-х рр. українською провінцією і вимушено пересуваючись слідом за Червоною армією з одного містечка до іншого, театральний вільнодумець, що лише п'ять років перед тим з'явився у Києві аби створити новий український театр, Лесь Курбас не залишав цієї майже утопічної мрії. Ще 1919 року в київському журналі «Музагет», задовго до того, як у кінематографічних колах розпочалася дискусія навколо шедевру німецького експресіонізму — фільму Р. Віне «Кабінет доктора Калігарі», Лесь Курбас друкує свою програмно-захоплену статтю «Нова німецька драма», де намагається теоретично осмислити сутність нової системи драматургічної і сценічної виразності. Водночас риси експресіоністської театральної естетики виразно проступають вже у його молодотеатрівських виставах «Цар Едіп» за Софоклом та «Гайдамаки» за Т. Шевченком. А повернувшись після блукань із театром Кийдрамте восени 1921 року до Києва, цей митець із моменту створення МОБу стає справжнім провісником естетики театрального експресіонізму в Україні.

Період внутрішньої адаптації експресіоністських ідей, поєднання їх із національною традицією і реальністю глядацьких запитів сучасників у Леся Курбаса збігся із часом становлення Мистецького об'єднання «Березіль» (1922), де він дістав можливість втілити своє захоплення експресіонізмом. Було б значним перебільшенням твердити, що майстерні «Березоля» створювалися «під експресіонізм», але те, що вельми складна за компонентами естетика Курбаса київського періоду «Березоля» увібрала в себе досвід передовсім західноєвропейських експресіоністських, а також футуристичних, конструктивістських шукань, — безперечно.

Таку захопленість експресіонізмом, евентуально можна пояснити і словами Юрія Шереха, який, з'ясовуючи проблеми функціонування театру «Березіль» у Харкові, писав: «Тільки в Курбаса справа ускладнювалась тим, що культурою для нього була не російська, а німецька, включно з тогочасним німецьким експресіонізмом. Без цього важко зрозуміти його виставу Кайзерового "Газу" й чимало іншого»[112], на що як на Курбасів пангерманізм звернула увагу Н. Єрмакова[113].

Але крім того, захопленню експресіонізмом сприяла й політична ситуація в країні. Українські митці, серед яких Курбас був далеко не останнім, повсякчасно виступали на захист справи робітничого класу Німеччини, чия соціальна реальність не раз ставала предметом

Зустріч театру «Березіль»
45-ю Червонопрапорною дивізією у Києві

розгляду драматургів-експресіоністів. Зокрема у статті «Артисти — пролетаріатові Німеччини. В Мистецькому об'єднанні "Березіль"» йшлося, що актори театру «у відповідну хвилю змогли силою нового революційного мистецтва прийти на допомогу пролетаріатові Німеччини в червоному Берліні», а також постановили «відраховувати зі своїх скудних харчів одноденний пайок»[114].

Створеним у «Березолі» за п'єсами німецьких драматургів виставам «Газ» Г. Кайзера[VII], «Машиноборці» та «Людина-маса» Е. Толлера ніяк не можна відмовити у причетності до експресіонізму. Своїм схематизованим викладом, особливим соціально-напруженим сюжетом, героями, що ставали носіями тієї чи іншої суспільної ідеї, вони дають підстави говорити про формотворчі орієнтації Курбаса на тодішні експресіоністичні театральні тенденції. Про силу експресіоністичних тяжінь «Березоля» свідчить також Осип Мандельштам у статті «Березіль»: «Цей молодий театр, [...] ніяк не може, однак, визволитися з мавп'ячих лап експресіонізму і театрального лжесимволізму, від толлерівщини»[115].

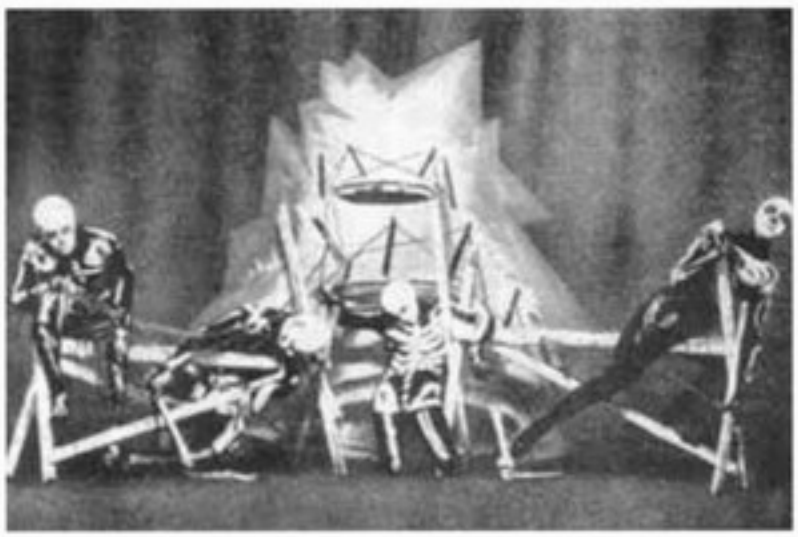
Разом з тим, більшість постановок творів німецьких експресіоністів на українській сцені, зокрема курбасівський «Газ», були мало схожі на німецькі вистави за цими п'єсами. Суттєві відмінності в осягненні експресіоністичної драматургії західноєвропейською режисурою і радянськими театральними діячам саме на прикладі втілення Кайзерового «Газу» просто вразили під час перебування в Німеччині провідного українського критика Йону Шевченка. Він із подивом відзначив, що у своїй постановці «Газу» в «Шіллер-театрі» Леопольд Йєснер «вивітрює з нього глибоко-соціальне, все найцінніше в ньому з нашої точки погляду. П'єсу кастровано — режисер просто скреслює ті місця, де показано зіткнення двох характеризованих світоглядів. "Газ" — один з найяскравіших зразків експресіоністичної літературної школи, з її лаконічним карбованим діалогом, шаленим темпом розгортання дії, з її динамізмом. Але німецький режисер, відповідно до свого задуму, дає п'єсі досить повільні темпи, округлює діалоги, деяких персонажів випускає на кін з запашними сигарами й сажає їх у вигідні крісла, декому з акторів, що грають робітників, дозволяє навіть жанрово-натуралістичні трючки — словом подає п'єсу в звичному психологічно-реалістичному плані, він транспонує широкі, барвисті, соціальні акорди п'єси на значно простіші й блідіші, багато вужчі своїм закінченням. "Газ" перетворюється на історію про нещасливий випадок — "вибух з людськими жертвами" — десь на заводі»[116].

Ернст Толлер

Найпопулярніший після Ґеорга Кайзера в тогочасному Радянському Союзі німецький експресіоніст драматург Ернст Толлер, як і більшість інших представників цього напряму, походив з покоління ідеалістів, безумців-поетів, які пройшли через страхіття першої світової війни, революційні жахи Німеччини 1918–1919 рр., ув'язнення, розстріли та психіатричні лікарні. Він народився в заможній єврейській родині в невеличкому польському містечку Замочині Познанської провінції, яке сам Толлер у спогадах називає не інакше як німецьким містом. Вчився в реальному училищі в Бромберзі, в університеті в Греноблі, подорожував Францією і одразу після початку першої світової війни добровільно пішов до армії. Фронт, на який Толлер потрапив у 1915 р. і де пробув тринадцять місяців, повністю змінив його психологію, ставлення до життя, переробив патріотично налаштованого юнака на розчаровану людину, яка практично втратила сенс життя.

Його песимістичні, пацифістські умонастрої уповні проявилися під час перебування у Мюнхені та навчання в місцевому університеті (1916–1917 рр.), де Толлер познайомився з письменниками Томасом Манном, Райнером Марія Рільке, Франком Ведекіндом, філософом-соціологом Максом Вебером. З початком соціальних заворушень у Німеччині Ернст Толлер від супротиву суспільній моралі та імперській державницькій політиці в творчості переходить до безпосередньої участі в робітничому революційному русі Берліна та Мюнхена, до співпраці з Партією незалежних. У 1918 році він бере участь у страйках мюнхенських робітників, потрапляє до тюрми, а потім до психіатричної лікарні.

Після початку листопадової революції 1918 р. Ернст Толлер стає одним з її політичних лідерів, а в квітні 1919 року — головою Центральної Ради Баварської Радянської Республіки. Втім, у революційному минулому Толлера далеко не все однозначно. Так, у багатотомному радянському виданні «Всесвітня історія» Толлера названо зрадником, а республіку, яку він очолював, псевдорадянською: «Ернст Толлер, якому комуністи довірили командування однією з ділянок фронту, кинув фронт і повернувся до Мюнхена, де за допомогою групи незалежників, які домагалися угоди з реакцією, повів наклепницьку кампанію проти комуністів»[117]. У дійсності ж незалежні, до яких належав Толлер, і комуністи-спартаківці, лідер яких Є. Левіне отримував безпосередню фінансову допомогу від більшовицького уряду Росії, знаходились у жорстокій конфронтації. Власне тому наведене трактування



Сцена з вистави «Перетворення» Е. Толлера, театр «Трибуна»

участі Толлера в революційному русі Німеччини не має нічого спільного з тим, як описував ці події сам Толлер і як про це згадували його бойові соратники.

Захищаючи Баварську республіку в квітні 1919 р., Ернст Толлер вчинив як справжній романтичний герой: «Ідеалістичний соціалізм, — розповідав письменник Франц Вайскопф, — підказав йому наївну думку надіслати делегацію молодих дівчат у білих сукнях, щоб пробудити почуття людяності в солдатах, які виступали під командуванням генерала Еппа»[118]. Цей вчинок революціонера-ідеаліста пізніше Толлерові пригадали правдиві комуністи. Коли навесні 1926 року він приїхав до Радянського Союзу, його спочатку прийняли з надзвичайною пишністю. Що відбулося далі, оповів зі слів очевидців автор «Московського щоденника» лівий німецький радикал, філософ Вальтер Беньямін. «У ці дні в Москві проходило засідання Комінтерну. Серед німецьких делегатів — Вернер, смертельний ворог Толлера. Він складає або інспірує для "Правды" статтю: Толлер, повідомляється у ній, зрадив революцію, винен у поразці радянської республіки в Німеччині. "Правда" дає цьому коротку редакційну примітку: вибачаємося, ми цього не знали. Толлер стає небажаною фігурою у Москві. Він іде, щоб виступити із широко анонсованою доповіддю — приміщення зачинено»[119]. За допомогою тоді всесильного А. Луначарського Толлер таки вийшов із цієї скрутної ситуації і був радісно зустрінутий московськими та ленінградськими театральними діячами[120].

Після розгрому радянської республіки 1 травня 1919 р. Толлера засудили до п'яти років ув'язнення в фортеці Нідершененфельд, де він і написав чотири найвідоміші драматичні твори (першу свою драму «Перетворення» Толлер створив іще у військовій тюрмі) — «Машиноборці», «Людина-маса», «Каліка» (в перекладі «Еуген Нещасний») та «Звільнений Вотан». Пізніше, вже наприкінці 1920-х рр., Баварський уряд звернувся до письменника з вимогою заплатити за своє утримання в Нідершененфельдській в'язниці, на що Толлер, висланий за межі Баварії, звісно, відповів відмовою. В ці роки він ще мешкав у Берліні та разом з іншим експресіоністом Вальтером Газенклевером писав комедії, в яких буржуазного глядача одночасно розважали й насміхалися над ним. Але врешті-решт Толлер, як і більшість інших письменників-радикалів (В. Газенклевер, В. Беньямін, Б. Брехт), змушений був емігрувати, і виїхав до Америки, де, перебуваючи в стані важкої депресії, застрелився 1939 року.

Сцена з вистави «Перетворення» Е. Толлера, театр «Трибуна»

Життєвий шлях Толлера, фрагментарно описаний ним у книжці «Юність у Німеччині», був настільки ексцентричним, що переважна більшість тих, хто так чи інакше торкався його творчості, як правило, чимало місця присвячували цій непересічній особистості, цьому зовнішньо привабливому, високому блідому чоловікові. Зокрема, російський театрознавець В. Гаєвський вже на початку 1980-х рр., рецензуючи виставу «Німецького театру» за п'єсою «Звільнений Вотан», більшу частину своєї статті присвятив непересічній особистості письменника, його життю і світоглядові[121]. У сучасній Німеччині знайшлося принаймні два драматурги, які обрали долю Толлера для сюжетної канви своїх п'єс — це драматург Танкред Дорст і режисер, лауреат премії «Європа — театру» Томас Остермайєр.

Т. Дорст створив «широкоформатне ревю» «Толлер» ще 1968 року, де Толлер, за словами автора, «є лицедієм, а його діяльність — це театральні жести». Дорстові, коли він писав свою п'єсу, було понад сорок років, і він не належав до молодого покоління 1968 року, яке знялося з університетських лав, аби улаштувати на вулицях європейських міст барикади. Але прем'єра цього твору, як зазначила дослідниця німецького театру Г. Макарова, «ознаменувала кульмінацію опозиційного руху нових лівих у Західній Європі, стала вираженням тієї квазіреволюції з перебільшеними надіями на театралізацію життя, на поетів-будівничих нового всесвіту, царства свободи і безвідповідальності»[122].

Ще далі пішов у своїх алюзіях між подіями 1918 і 1968 років німецький режисер Петер Цадек, який, екранізуючи твір Т. Дорста про Толлера в фільмі «Червоний терор», революцію в Баварській республіці безпосередньо співвідніс з молодіжними рухами 1960-х рр. Сам Дорст у його картині з'являвся на подвір'ях та площах Мюнхена, сповнений співчуття та збентеження, що історія знову повторюється і знову так нерозумно.

Створюючи драму через чверть століття після Дорстової, Остермайєр керувався зовсім іншими, не політичними й не соціальними ідеями. Його цікавила людина, яка постійно перебуває в граничному стані, між безумством та реальністю, тому п'єса отримала назву «Між двох вогнів». У Остермайєра Толлер, немов в'язень, знаходиться в номері нью-йоркського готелю «Мейфлауер» у ніч перед самогубством. При показі такого Толлера, який весь час перебуває у протиборстві з своїм другим «я», у сучасної критики з'явилися підстави навіть зблизити його з Фрідріхом — героєм першої Толлерової драми «Перетворення», який також закінчив життя самогубством.

Первістком Толлерової драматургії, втіленим в Україні, стала драма «Руйнівники машин». Вперше вона була показана в берлінському Великому драматичному театрі 1922 року в режисурі Карла Гайнца Мартіна, а українські театри виставляли її під різними назвами, як-то «Машинобойці» та «Машиноборці». На відміну від попередніх п'єс Толлера й, насамперед, від «Перетворення», чиє сценічне втілення Мартіном і сценографом Робертом Неппахом в берлінському театрі «Трибуна» (1919) вважається своєрідним рубіконом, з якого розпочалася експресіоністська ера в театрі взагалі[123], «Руйнівники машин» є, на думку К. Кендлера, п'єсою перехідного періоду.

Історичний сюжет, який став основою цього твору, знадобився Толлерові, як зазначає дослідник, аби по-справжньому, а не експресіоністськи осмислити революційний досвід, проаналізувати проблему революційного насильства, стосунків вождя та маси. Згідно з Кендлером, «Руйнівники машин» генетично пов'язані з «Ткачами» Г. Гауптмана і знаменують перехід від «експресіоністсько-пацифістської драми» до епічного політичного театру. «Експресіоністські прийоми зображення конфліктів і людей принципово змінюються, — пише К. Кендлер, — хоча Толлерові не вдається проникнути в діалектику історичного процесу. Там, де експресіоністська драма вимагала в найзагальніших формулюваннях звільнення людини від "залежності", тепер з'являється ідея її вивільнення від соціального зубожіння та гніту. Погляд драматурга спрямований на пролетаріат, який як клас втілює соціальну бідність, і вибір історичного матеріалу є свідченням особливої суспільної вагомості цієї проблеми уже з самого початку, з моменту виникнення пролетаріату»[124].

Такі з'ясування німецьким дослідником змістовної структури «Руйнівників машин» та їхньої ідеологічної запрограмованості переконують, що серед усіх Толлерових п'єс, виставлених в Україні, саме ця, базована на аналогії між Листопадовою революцією в Німеччині та революційними подіями в Англії початку XIX століття, якнайбільше відповідала політичним вимогам радянського мистецтва. Відтак на теренах СРСР «Руйнівники машин» з'явилися буквально одночасно з берлінською прем'єрою: 3 листопада 1922 р. її було показано в Москві в театрі Революції в оформленні художника В. Комардьонкова. Цей спектакль у театрі, керованому В. Мейєрхольдом, готував молодий режисер-початківець П. Рєпнін. Але за три дні до прем'єри в репетиційний процес втрутився В. Мейєрхольд. Постановники працювали вдень і вночі, були переглянуті рішення окремих ролей, по-новому поставлені масові сцени, і найбільше враження на прем'єрі справила сповнена динаміки й драматичної експресії заключна сцена вистави — «бунт»[125].

В Україні вперше Е. Толлерова драма «Руйнівники машин» з'явилася на сцені одеського театру Массодрам 1923 року. Цей своєрідний колектив — театр Массодрам (Мастерская социалистической драматургии) утворився влітку 1921 року з ініціативи завідувача Одеським відділом театрів О. Курса й за зразком московського пролеткультівського театру Маскомдрам (Мастерская коммунистической драматургии)[126]. Основний склад Массодраму склали учні одеських театральних студій, а перші вистави відбувалися у фойє колишнього Сибіряковського театру, приміщення якого, за винятком фойє, згоріло 1920 року.

На відміну від московського Маскодраму, одеський колектив не ставив собі за мету самостійно створювати революційні п'єси, а лише пропагувати новий соціалістичний репертуар. Театр відкрився виставою «Влада» М. Тверського в липні 1921 р. у постановці А. Аркадьєва та оформленні В. Мюллера, пізніше тут також з'явилися «Північні велетні» Г. Ібсена, «Зелений папуга» А. Шніцлера та інші п'єси. З часом революційний театр Массодрам, що кілька років поневірявся Одесою по різних сценічних майданчиках, було реорганізовано, а його колектив склав основу створеного в 1926 році Одеського театру російської драми.

Через два роки після відкриття, влітку 1923 року в реформованому Массодрамі показали «Руйнівників машин» у режисурі Ю. Брилля та оформленні художників М. Данилова та О. Ексельбірт. Як зазначалось у місцевому часописові «Силуэты» пролеткультівського й конструктивістського спрямування, дизайн якого створював художник-конструктивіст М. Соколов, Массодрам був театром лівого напрямку. Тому появу «Руйнівників машин» на його кону можна вважати цілком закономірною: її радо вітав кореспондент «Силуэтов»: «Загальний задум режисера Брилля, який скоротив п'єсу наполовину та виділив саме сцени дієвої боротьби, затушував моменти риторики, — писав він. — Уся форма вистави витримана в бадьорих революційних тонах, які вибачають песимізм авторського трактування. Прийнятні загалом і конструктивістські декорації, зроблені Даниловим та Ексельбірт (за винятком невдалого нагромадження маховиків в останній картині), з яким гармонійно поєднувалася скульптурність то загрозливо-бунтарських, то рабськи-розпластаних груп робітників і робітниць»[127]. Не задовольнило одеського рецензента 1923 року і виконання чільних ролей Каменським (Джіммі Коббет) й Отрадинським (Нед Лудд), яким замість щирості й темпераменту був притаманний декламаційний пафос.

Через десятиліття дослідник В. Голота також відзначив недоліки сценографії массодрамівської вистави, здійсненої в конструктивістсько-експресіоністичному дусі: величезна незграбна конструкція, перенасиченість майданчиками, маховиками машин, загальний індустріальний характер декорацій та плакатні масові сцени[128]. Сам же Данилов на сторінках одеського журналу «ЮГОЛЕФ» так викладав своє розуміння театрального конструктивізму: «Перевага конструкції — її утилітарність і доцільність у загальній роботі вистави. Театральна конструкція — спосіб речового оформлення вистави, створений, застосований і використаний театром Мейєрхольда, застосовується зараз у більшості по-справжньому лівих театрах. Конструктивізм відрізняється тим, що сам по собі нічого не відтворює і не передбачає жодних естетичних завдань. Він необхідний лише для розвитку дії, для всебічного виявлення акторської майстерності»[129].

Завдяки «революційності» популярність «Руйнівників машин» на початку 1920-х рр. зростала в геометричній прогресії. Її сприймали як живу ілюстрацію ідеї світової революції, наочним прикладом якої для населення країни більшовиків стала Листопадова революція в Німеччині, про яку в Україні було навіть знято кінострічку «Гамбург» (1926, реж. В. Баллюзек).

Слідом за Одесою «Руйнівники машин» з'явилися в листопаді 1923 р. під назвою

Афіша вистави «Машиноборці»
Е. Толлера, МОБ — Музей театрального, музичного
та кіномистецтва Укрнаїни (МТМК України)

«Машинобойці» в режисурі С. Пронського у Робітничому театрі «Металіст» (район Петінки) в Харкові. В пресі повідомлялося, що це «майже єдиний як слід організований районний робітничий театр. Більшість артистів-виконавців є самі робітники-студійці, котрі працюють довший час над удосконаленням своєї техніки й поволі наближаються до виправлення ідеологічної лінії»[130], а в січні 1924 році «Машиноборців» було поставлено на сцені київського театру «Березіль».

Після втілення березільцями п'єси Ґ. Кайзера та роману Е. Сінклера, «Машиноборці» були третьою експресіоністською виставою цього театру, якій пересічні глядачі й навіть дотичні до пролеткульту поети, як-от Еллан-Блакитний, закидали доволі багато зауважень. Тому розгляд цього спектаклю, прем'єра якого відбулася 6 січня 1924 року, варто розпочати з вірша В. Еллана-Блакитного «Театральна хвороба», який можна вважати своєрідною рецензією на спектакль, побачений поетом у Харкові.

Стояв у Харкові театр на Театральній площі.
Хто тільки в ньому і чого не грав ?!
За фарсом — античне або консерваторські мощі...
Театр терпів, тримався — і стояв.
Коли із Києва приїхав на гастролі
Лесь Курбас із своїм строкатим «Березолем», —
Театр стояв. Пройшов аж тричі «Джіммі».
«Машиноборці». (а плакат — «машиноборщ»)
Пройшли із колесом і діями нудними.
Театр стояв і тільки брови морщив.
Нарешті «Макбета» приходить перша спроба,
– Неначе «щось не те»... чи «дибом» він, чи раком, Але, якось невидано...

Приміщення харківського клубу «Металіст»

Театр наш тільки крякнув.
І всі побачили: в його — тяжка хвороба.
Із «Рабіса» й місцевих інженерів
Закликали до нього лікарів.
Діагноз був: натерпівся без міри.
Щоб передчасно не згорів
І не розсипався, — замкнути двері й край!
А «Березіль»? — Одправити в «Мусурі»,
Що цирком був і звик до всіх алюрів,
Чому і зветься просто: «Му-сарай».
Хай «Березіль» іще і там пограє[131].

«Рецензія» В. Еллана-Блакитного показова в тому сенсі, що вона буквально унаочнює те, наскільки не розуміли експериментаторств режисера і деталі змісту не лише пересічні глядачі, а й нова інтелігенція. І те, що вистава була заряджена швидше стихією мітингу, ніж театру.

Для того, аби публіка бодай хоч трохи орієнтувалася в подіях вистави, а в «Машиноборцях» відтворювався епізод повстання луддитів у Ноттінгемі 1815 року, в журналі «Барикади театру» друкувався її стислий зміст, своєрідне лібрето. Справа в тім, що Ф. Лопатинський свідомо кодував театральне видовище, наповнював його загадками, і декларував: «До експерименту відносяться перетворення дії, де мімічний вираз вивертає її скрите значення як рукавичку, безпощадно оголюючи дійсний сенс того що говориться: і перенесення точки уваги глядача у певні (бажані постановщику) місця, шляхом залишання решти нарочито-нерухомою, і заміна композиційно потрібних, але не маючих конкретного, в словах, значіння монологів чи промов, низкою набраних нічого не означаючих (у відношенні

Володимир Меллер

мови) звуків; і ведення діалогу однією особою і змішання планів, і ще багато дрібнішого порядку речей, що зливаючись в одне ціле — бажання встановити новий етап на шляху розвитку театру від психологічного — самоцілі, до механізованого засобу»[132].

Отже, режисер мав намір зламати усі стереотипи сприйняття театральної вистави як часової тяглості, а представити її мов одномоментний просторовий вибух, розуміючи під одномоментністю весь час тривання дійства. Для цього ж і передбачалося проекспериментувати буквально з усім: словом, а також із світлом і рухом. «Механізованість» режисерського рішення проявилася передовсім у сценографії В. Меллера, який спорудив на кону складну багатоповерхову конструкцію, з численними драбинами й натягнутими тросами. У центрі, трохи в глибині, знаходилося гігантське «машинне колесо», всередині якого були конструктивні помости вертепного характеру зі змінними площинами. Цей «чудернацький діючий агрегат» нагадував чи то пропелер, чи то вітряк, зроблений з тонких планок, що водночас був і символом п'єси, і своєрідною завісою, оскільки оберти колеса розпочинали кожний новий епізод.

Сам Ф. Лопатинський пояснював свою спільну роботу з В. Меллером так: «В "Машиноборцях" бажання розв'язати питання переміни місця наштовхнуло мене на думку вжити для цієї мети якоїсь заслони, що, пересуваючись за–і відслоняла б все нові частини сценічних помостів, розв'язуючи рівночасно (цілком механічно) питання швидкого (в часі) перенесення і розвинення дії. Оскільки п'єса (коли так можна виразитись) «індустріальна», то вибір мій спинився на колесі як формі заслони, формі, як одній з найбільш типових для поняття машини. Окрім того, як сама машина фігурує на сцені ще й гвинт, на тих самих правах, що й коло»[133].

Характеризуючи сценічне оформлення В. Меллера і принцип організації драматургічного матеріалу, автор рецензії в газеті «Більшовик» Степан Бондарчук використав визначення «кіновертепний монтаж», який реалізувався на «конструктивних помостах вертепного характеру з багатьма перемінними площинами»[134], провівши паралелі з мистецтвом кіно, де Ф. Лопатинський плідно працюватиме в 1920-і рр.

Як зазначав театрознавець П. Тернюк, посилаючись на учасника вистави І. Мар'яненка, «Постановник проголосив, що "найсильнішим ворогом режисера є автор, якого за всяку ціну

треба подолати". Він створив не виставу, де діють живі люди, а "індустріальне видовище", в якому "актор органічно злився з машиною", зокрема примусив Мар'яненка сповзати з конструкції майже сторч головою ("ця мізансцена, — згадує артист, була для мене дуже прикрою")»[135]. Очевидно, ця епатажна сцена вразила і І. Туркельтауба, який написав: «На Мар'яненка в "Машиноборцях" було просто тяжко дивитись. Взято талановитого актора і привселюдно зроблено кастрацію його істоти, ампутовано темперамент і живий акторський нерв»[136].

Але не менш, ніж сценографія, експериментальністю й новаторством відрізнялось акторське виконання, спровоковане режисером. Проголошувані слова навмисно ділилися на морфеми, склади, окремі звуки. Василь Василько, зокрема, згадував: «Я ... одержав дві ролі: Лорда і Жебрака. Обидва персонажі вирішувалися режисером виключно на раціоналістичній основі. Жодних переживань, лише свідоме компонування винайдених елементів ролі. В образі Лорда я мав побудувати свій політичний монолог на жонглюванні, себто навчитися грати умовними предметами. Жебрак-Лорд — дуалістичний образ. Він одночасно і старий прошак, і молодий шахрай, пройда. Граючи цю роль, я мусив триматися до глядачів лише профілем. Тобто раптово, миттю повертатися то одним, то другим боком. Це було найтяжче. В один профіль я мав вигляд старця в лахмітті — бліде, зжовкле старе обличчя, довге прилизане, миршаве волосся, сива борода. Спирався на милицю. Другий профіль — молоде, рум'яне, безвусе обличчя. За основу я взяв тонально контрастні ритми. Голосоведіння старого на півтонах високого регістру, ритм кволий, тягучий. Ритм молодого шахрая — наступальний, ударний, уривчастий. Голосоведіння мажорне, на низькому грудному регістрі. Заборона режисером виявляти за логікою подій різні психологічні стани і тільки комбінувати формальні елементи ролі призводила, в основному, до епатації глядачів новизною форми. Я не вірив, що зможу донести до публіки такий задум, викликавши її емоціональне потрясіння, проте старанно виконував завдання режисера, бо вважав, що мабуть, не все новаторське на театрі я вже осягнув. [...] Створений мною образ Жебрака–Лорда був спірний, одначе він одержав схвалення режисера»[137].

Акторська гра щиро здивувала очевидців, але не так індивідуальна, скільки колективна, масова, яка здавалася навіть досконалішою, ніж у «Газі» або «Джіммі Гіґґінсі». «Всі масові сцени в цій постановці виключно стрункі і кожний рух — робоча демонстрація. Маса, яка реагує на роль голови у своєму середовищі, заціплення маси під час вбивства Джіммі, залишають виняткове враження. Лорд Канцлер (Василько), лорд Байрон і Джіммі (Бучма), лорд А. і Генрі Коббет (Гірняк), Уре (Каргальський) — значні актори. Гра цих артистів при всіх їхніх індивідуальних особливостях, не виділяється, а співпадає з ритмом вистави, створюючи художній ансамбль»[138]. Враження Х. Токаря підхоплював Я. Савченко: «Актори звучать якось оновлено. Ті — не ті. В "Березолі" кваліфікація досягла ще більших надбань. Кожний з них дивує і радує. Особливо — Бучма і Мар'яненко. Міцні моноліти. Велика організована акторська сила. Актори — маси, вистудіюваний і випробуваний матеріал. Високоцінна жива фактура, яка має в собі нечувані можливості»[139].

Заявлене самим Ф. Лопатинським, свідчення газетярів і навіть спогади І. Мар'яненка

Фауст Лопатинський

переконують, що березільські «Машиноборці» здійснювалися за принципово новими схемами осмислення драматургічного матеріалу. Йшлося не просто про пошуки образної видовищності, а про те, що сценічне дійство набирало багатошарової семантичної наповненості, обов'язкової амбівалентності. Лопатинський, випереджаючи час, розглядав сценічну дію як знакову систему, де окремий театральний знак утворювався складно, весь час візуально змінювався, трансформувався, зростався з іншими, творячи багатозначні дієві колізії. Крім того, Лопатинський, організовував систему розстановки персонажів і сценічну реалізацію їхніх функціональних завдань відповідно до універсальної структурної моделі дійових осіб в оповідальному тексті і теорії актантної моделі, що стали популярними завдяки розробкам В. Проппа, Р. Якобсона, П. Суріо, А. Греймаса набагато пізніше. Водночас «Машиноборці», в яких безперечно були зроблені кроки до нового етапу авангардотворення, були незрозумілими непідготовленому пересічному глядачеві, який сприймав подібну виставу не інакше як ребус.

Поруч із цим у 1920-і рр. «Руйнівники машин» Е. Толлера продовжували користуватися популярністю як агітаційна вистава у театрах СРСР. 1923 року цю п'єсу втілив у Петроградському Молодому театрі Ю. Лавров, який тільки-но починав свій шлях у мистецтві, а в 1929 році вона була поставлена режисером М. Рафальським у Державному Єврейському театрі Білорусі. І хоча, починаючи з 1930-х рр., мова про експресіоністичну течію в Україні взагалі не йшла, 1935 року «Машиноборців» Е. Толлера поставив у Червонозаводському театрі, що працював тоді у місті Сталіно (сучасний Донецьк. — *Г. В.*), режисер Д. Лазуренко. За нашими відомостями, це була остання вистава за твором німецького драматурга-експресіоніста Ернста Толлера в Україні.

Після «Машиноборців» 14 лютого 1924 року на сцені театру «Березіль» була показана наступна Толлерова п'єса «Людина-маса» в режисурі Г. Ігнатовича. Практично за рік до цього постановку «Людини-маси» побачили москвичі в театрі Революції в режисурі В. Мейєрхольда й О. Веліжева та оформленні В. Шестакова. В Петрограді цю ж п'єсу в Держагіттеатрі поставив В. Соловйов, а 1923 року вона з'явилася на грузинській сцені в театрі ім. Шота Руставелі в режисурі К. Марджанова.

Написана в жовтні 1919 р. з посвятою «Пролетарям», «Людина-маса» є чи не найпо-

Гнат Ігнатович

казовішим зразком експресіоністичної драми, де «драматичний конфлікт виростає з суперечностей між вимогами гуманістичної ідеї та революційної необхідності». Згідно зі змістом, «Соня Ірена Л., Жінка, приєднується до революційного руху, керуючись почуттям соціальної відповідальності. При цьому, вона змушена відмовитись як від приналежності до свого класу, так від особистого зв'язку з Чоловіком, який за своїм походженням та соціальним положенням належить до табору контрреволюціонерів. На іншому полюсі знаходиться Безіменний — представник мас, для якого насильницьке революційне повстання є єдиним засобом звільнення мас. Жінка та Безіменний разом займають керівне становище в революційному русі. Їхні шляхи розходяться в той момент, коли на порядок денний постає питання про насильство»[140].

Режисер Г. Ігнатович, як і свого часу Ф. Лопатинський, також анонсував власну роботу на сторінках «Барикад театру». «Втілення спектаклю в плані експресіоністичної трагедії, — писав він. — Призма режисерського відчуття сучасного — перетворення і образовість. З цього моменту вливаються складовими частками і засоби, що стоять поза актором — світло, звук. Останні через те, що виникли органічно саме в цей момент — теж лише в перетворенні. Звідси, приміром, — звук, або різноманітність характеру освітлення... Весь організм спаяний ритмом, як організуючим дієвим чинником»[141].

Але за своїм загальним сценічним рішенням «Людина-маса» реалізовувалась у значно простіший і примітивніший спосіб, ніж «Машиноборці». В. Меллер відмовився від численних конструкцій і залишив на сцені всього три станки на зразок трамплінів, а Г. Ігнатович представив різні групи людей як монолітні дійові особи, як організми, перейняті єдиним рушійним фактором — класовою боротьбою. Зокрема, постановник протиставляв біржовиків і робітників: «В той час, як перша з них подавалася неорганізованою, нервовою у своїх рухах, хаотичною, друга — увесь час перебування на сцені — діяла як одне ціле, — згадував постановник. — Коли з усіх кінців сцени вибігало понад тридцять біржовиків і усі у фраках і циліндрах, то складалося повне враження пошесті пацюків. Не випадково цю сцену глядач зустрічав аплодисментами. І зовсім інше, світле, бадьоре враження справляла робітнича маса»[142].

Сцена з біржовиками — «пацюками» була одним із найвдаліших фрагментів вистави, що відзначив Я. Савченко. «Коли б з п'єси викинути сцени біржі, — писав він, — та два-три

моменти з повстання робітників — від п'єси лишився б голий кістяк патетичної декламації, дешевих і потертих прийомів агітаційних промов, якогось невиправданого трагізму. П'єса погана. Монтаж — елементарний. Сюжет не загострений — без закресленої колізії, без "відпору". Майже не сценічна. [...] Г. Ігнатович — узяв на себе надмірне завдання довести до порядку слабо "сконструйовану" п'єсу, сценічно перетворити психолого-філософську постановку класової боротьби. Режисер багато поклав праці, виявив чималу майстерність в загальному оформленні й монтажу сцен — але все-таки його зусилля не дали значних наслідків. Режисер не зміг подолати філософії та теоретичного литва п'єси. П'єса задушила режисера своєю фрагментарною хаотичністю, статикою, відсутністю зовнішньої дії»[143].

За словами виконавця однієї з чільних ролей (Безіменного) І. Мар'яненка, які передає П. Тернюк, «у групових мізансценах, подібних до хвилі рухах, і відповідних голосових засобах був зовнішній, ілюстративний вияв внутрішніх станів. Вистава не відображала класової боротьби, а колективним рухом, несподіваними інтонаціями і жестом ілюструвала жах капіталістичного визиску, біль і зойки робітників тощо. Люди, що діяли у виставі, не мали імен, а були позначені номерами. Режисер якійсь групі номерів визначав одне завдання, іншій — друге, без особливих пояснень показував кожній з них рух. За сигналом його сюрчка рухи повторювалися по 20–40 разів, аж поки Ігнатович не домагався свого»[144].

Знаменно, що й рецензент московської вистави «Людина-маса» висловлювався вельми негативно з приводу цієї п'єси Толлера як «наскрізь інтелігентської, що виставляє на прю муки інтелігентської душі, змушеної прийняти революцію як неминуче зло...»[145]. Але, як не парадоксально виглядають різкі оцінки радянської критики, драма «Людина-маса» вважається однією з кращих у доробку Е. Толлера, і саме вона принесла йому світову славу драматурга-експресіоніста.

За спостереженням Дж. Стайна, тут, подібно до А. Стріндберга, персонажі з'являються в різних іпостасях, переплітаються сцени реальності, сну та видінь, паралельно застосовуються прийоми реалістично-натуралістичного театру й умовно-експресіоністського. Побачивши «Людину-масу» в берлінському театрі «Народна сцена» в постановці Юргена Фелінга й оформленні Ганса Стробаха 1921 року, двоє американців, продюсер та критик Кеннет Макгован і сценограф Роберт Едмонд Джонс, були настільки вражені, що залишили докладний опис цієї постановки в нарисі «Сценічне мистецтво на континенті».

«Сцена знову оформлена, неначе чорна коробка. На ній сходи, подібні на кут піраміди, що піднімаються з правого боку глядацького залу. На цих сходах збираються працівники. Ви бачите юрбу, перелякану і зіщулену, з двадцяти чотирьох чоловіків і жінок, що погойдуючись на сходах співають "Марсельєзу". Вони гойдаються, тримаючись за руки, як пасажири на потопаючому кораблі, тоді як стара пісня підноситься на тлі віддаленого гуркоту кулеметів. Сцена викликає в публіки, що наповнює театр "Народна сцена", холодний піт та відчай... Раптом звуки зброї стають все гучнішими. Вони пронизують повітря і проникають у душі чоловіків і жінок, які збилися в купу. Люди гинуть, хиляться і падають одне

Сцена з вистави «Жовтневий огляд», МОБ

на одного. Завіса зліва раптом скручується у петлю. Там у відкритому просторі, на тлі жовтого неба, стоять солдати»[146], — писали вони.

Власне, своє фанатичне захоплення німецьким експресіонізмом Макгован і Джонс передали драматургові Юджину О'Нілу, з яким співпрацювали в Експериментальному театрі, заснованому 1924 року. Зрештою, саме Юджин О'Ніл став реальним провісником американського театрального експресіонізму[147], який, хоч і фрагментарно, але все ж проявився на теренах України в 1920-і рр.

Поставлена вже після березільської вистави Олексієм Грипичем «Людина-маса» в Петроградському Театрі Пролеткульту (худ. Я. Гумінер, комп. О. Голубенцев) була виставою, де вдало поєднувалася експресіоністична містика, суб'єктивістське напруження драми і агітаційне начало, необхідне радянському театрові. Працюючи разом з театрознавцем Б. Алперсом, режисер зробив деякі зміни в Толлеровому тексті, підсиливши тему класової боротьби й революційних настроїв робітничої маси. Але у цій виставі взагалі не було Безіменного, а залишилась тільки колективна роль — маса, яка виконувалась тринадцятьма акторами й актрисами.

Як згадував сам постановник, основні принципи двоплановості Толлерової драматургії були збережені. «Реальні сцени змінювалися сновидіннями зі змінами ритму, світла, виконавської манери. Із трьох сновидінь було залишено перші два, де розвивався конфлікт. [...] Найбільш цікавим було сновидіння в другій картині. Дія відбувалася на біржі. Довкола великого круглого високого бюро круговими рухами бігали в ажіотажі банкіри. У центрі — Маклер. Гротескові рухи, жести, зойки, крики. Перекидання дії в кафе, тост і туш, картярська гра, танок під джаз-банд і знову біржа — в паніці. Тільки на мить встановлювала тишу репліка Жінки "Люди!", і вакханалія продовжувалась. Завершувалося видіння "музикою дзвону ланцюгів" і фокстротом банкірів у циліндрах довкола біржової конторки. У четвертій карти-

ні сновидіння передавалось як жахливий сон героїні. Червоноармійці разом вибивали під губну гармошку чечітку, хвацько танцювали дівки, засуджені борсалися на шибениці. Раптово, коли уривалася пісня й танок довкола повішених, на хвилю наступала темнота. Тиша. У блідому світлі в зашморгах шибениці імліли самісінькі циліндри повішених...»[148].

Востаннє Толлерова драматургія з'явилася на сцені театру «Березіль» 1927 року, коли фрагмент з його п'єси «Гоп-ля, ми живемо!» був використаний у виставі-ревю «Жовтневий огляд», підготовленій до святкування десятої річниці Жовтневої революції. Повністю ж «Гоп-ля, ми живемо!» в Україні було втілено лише один раз: у Дніпропетровському театрі російської драми режисером П. Рудіним 1929 року. І зрозуміло, чому. Як і більшість Толлерових творів, ця п'єса була великою мірою автобіографічною. Але цього разу вона фіксувала не революційний, а депресивний стан свідомості драматурга, його розчарування й усвідомлення безвиході, розуміння безперспективності революційних сподівань. Головний герой п'єси Карл Томас вісім років провів у психіатричній лікарні, а вийшовши з неї, залишився вірним ідеалам своєї революційної юності й прагне продовжити боротьбу. Він не сприймає ні нових обставин життя, ні того, як змінилися його товариші, його також ніхто не розуміє. Врешті-решт, Карл залишається зовсім самотнім, а після кількох невдалих терористичних актів знову опиняється в тюрмі, де кінчає життя самогубством.

Виставу-монтаж «Жовтневий огляд» (де, крім тексту Толлера, було використано тексти дванадцяти авторів), що мала зовсім інший, урочисто-піднесений настрій, ставив Лесь Курбас, оформлював В. Меллер, а «героїчно піднесені акорди» написав Ю. Мейтус. Основу цього агітспектаклю, як охрестила його харківська газета «Комуніст», написавши, що «"Жовтневий огляд" як театральне видовище збудовано на "утилізації" форми клубного агітспектаклю, причому клубний прийом тут доведено до степені високої майстерності»[149], — склала одноактна драматична новела Миколи Куліша «Легенда про Леніна». Крім цього, в «урочисте ігрище на 2 розділи та 27 яв» увійшли твори М. Куліша «Колонії та колоніальна політика імперіалістів», Майка Йогансена «Два барельєфи з часів громадянської війни», О. Копиленка «Сцени на тему громадянської війни», Ю. Смолича «Епізоди з часів Жовтневої революції» і «Гамбург на барикадах», С. Бондарчука «Шарж на репрезентантів Лютневої революції» і «Шарж на еміграцію», окремі поезії П. Тичини, М. Семенка, В. Маяковського, уривки з творів Джона Ріда, Йоганеса Бехера, Ернста Толлера та інших тогочасних німецьких поетів-експресіоністів.

Вистава розпочиналася урочистим виступом хору, а потім на сцену виїжджав монументальний станок, на якому знаходилась бутафорська фігура, величезна лялька Морганфеллера — короля всесвітньої біржі. Кожна ява цього незвичного спектаклю мала певну назву і своє, відповідне до змісту, спроектоване на екран світлове гасло. У першому акті їх було шість і друге гасло «Ленін живе в серцях пригноблених усього світу» висвітлювалось на екрані, супроводжуючи сцену «Ленін» з текстом М. Куліша. В оформленні також використовувалися індустріальні деталі: гігантські шестерні, спіралі-гвинти біля порталів, як знаки індустріалізованого світу, актори користувалися масками і яскравим, гротесковим гримом.

«"Березіль" задумав і подав свій «Жовтневий огляд» оригінально і сміливо, — писав

В. Хмурий. — Нічим, здавалося б, не зв'язані епізоди, вихвачені з різних ділянок боротьби пролетаріату протягом останніх десяти років і подані в різних театральних планах, ідеєю й оформленням сцени сполучені в німу суцільну графічну епопею Жовтня. Правда, спектакль місцями занадто схематичний, та це швидше наслідок нагінки в роботі, ніж композиційна хиба. У межах того часу, яким театр розпоряджав, він зробив надзвичайне. Можна сперечатися, чи форма спектаклю — огляд — найкраща форма Жовтневого спектаклю, проте висока театральна культура форми й глибина ідеї його — річ безперечна. [...] Чим, одначе, не повно й не оригінально по-театральному показане мирне будівництво в цифрах балету та плакатах? Чим не досить коротенького епізодика боротьби Червоної армії, де показано робітника й селянина червоноармійцями, поруч із якимсь деклясованим прошарком, і труднощі боротьби, і героїзм двох перших та шкурництво останнього?»[150].

Уже після «Березоля» «Гоп-ля, ми живемо!» 1928 року втілив у московському театрі Революції режисер В. Федоров в оформленні І. Шлепянова. Ця вистава є показовою у тому сенсі, як уміло наприкінці 1920-х рр. переакцентовувався смисл депресивної експресіоністської драматургії на оптимістичний радянський лад: навіть назва п'єси, яка у Толлера звучала іронічно-знущально, в московській інтерпретації набула оптимістично-задерикуватого характеру. «Поділяючи гнів та сарказм автора, театр не погоджувався з його песимістичними висновками, з його зневірою у майбутнє. На сцені театру Карл Томас (головний герой. — *Г. В.*) залишав невикористаною останню кулю, він вірив у життя»[151].

Але крім показових ідеологічних перелицювань тексту, властивих і українським постановкам драматургії Е. Толлера, московська вистава окреслила певні стратегічні прийоми театрального авангардотворення на піку його розвитку. «Дія йшла стрімко й динамічно: документальні кінокадри розсували межі вистави, надавали їй масштабності. Цікавим було оформлення художника Шлепянова, який прийшов з театру Мейєрхольда. Він запропонував станок, що складався з п'яти білих драбин — кожна з них піднімалась і опускалась, утворюючи то тюрму, то міністерський кабінет, то вулицю. Це вирішило проблему багатоепізодного спектаклю, допомогло режисерові створити необхідну динаміку», — вказувалося у дослідженні, присвяченому історії цього театру[152].

Відомості про успішну реалізацію концепції масштабної багатошарової авангардної вистави В. Федоровим та І. Шлепяновим важливі ще й тому, що буквально через кілька місяців після прем'єри обидва митці опинилися в Україні й почали втілювати свої ідеї в українських театрах: В. Федоров — у Одеському театрі російської драми, а І. Шлепянов — у театрі ім. Т. Шевченка, який стаціонувався в Дніпропетровську. Але, на відміну від попередніх років, коли в театрах України експериментували Б. Ґлаголін і Л. Кліщеєв, 1929–1930 рр. були не надто сприятливими для сценічного авангардотворення, а, швидше, визначили межу, за якою почалося відтверте цькування авангардного мистецтва й перехід до життєподібного типу сценічної творчості.

Водночас не можна не згадати також грузинську постановку «Гоп-ля, ми живемо!», здійснену Коте Марджанішвілі й показану на гастролях у Харкові на початку 1930 року.

Афіша вистави «Король Уголь» Е. Сінклера,
Театр російської драми, Київ (МТМК України)

На відміну від московської, в ній збереглися песимістичні інтонації Е. Толлера, а її режисерське, сценографічне та пластичне рішення вельми нагадувало депресивні експресіоністські спектаклі середини 1920-х рр. Марджанішвілі не змінив фінал на оптимістичний, а на сцені спорудив багаторівневу конструкцію-будинок, окремі фрагменти якої представляли різні місця дії: тюрму, кабінет міністра, ресторан тощо. Такий спосіб організації простору, де на порожній сцені з'являлася єдина багатофункціональна темна споруда із загратованим вікном і сірим драпіруванням, де гра променів прожекторів та експресивний ритмічний танок створювали містичну картину, можна співвіднести із загальним постановчим рішенням «Маклени Граси» Лесем Курбасом, у якій трагічна експресіоністська домінанта проявилася на новому витку естетичної й психологічної напруги.

Загальноприйнятою є думка, що в Мистецькому об'єднанні «Березіль», очолюваному Л. Курбасом, захоплення естетикою експресіонізму загалом і німецькою експресіоністичною драматургією зокрема, було значнішим та глибиннішим, ніж в інших театрах України. Серед інших передовсім мається на увазі постійний суперник «Березоля» — театр ім. І. Франка. А упередженості в об'єктивній оцінці щодо поширення й функціонування експресіоністичного напрямку (в усіх його проявах) на Україні в першій половині 1920-х рр., сприяло довготривале переконання вітчизняних театрознавців, що так званими лівими шуканнями театр ім. І. Франка не займався, й авангардні постановки Б. Ґлаголіна оцінювалися як прикрі епізоди. Сприяв таким твердженням і той факт, що перша вистава за твором німецького драматурга-експресіоніста «Газ» в Україні була здійснена 1923 р. саме на сцені театру «Березіль».

Втім, уже всі наступні впровадження німецької експресіоністичної драми в український культурний ландшафт відбувалися, як правило, паралельно в кількох театрах України: і в «Березолі», і в театрі ім. І. Франка, і в різноманітних пролеткультівських колек-

Афіша вистави «Еуген Нещасний» Е. Толлера, театр ім. І. Франка (МТМК України)

тивах, і в російських антрепризах, і в єврейських студіях і театрах. Так, у заявлений на зимовий сезон 1923–1924 рр. репертуар театру ім. І. Франка було включено одразу чотири п'єси німецьких драматургів-експресіоністів: «Еуген Нещасний» Ернста Толлера, «Червоні солдати» Карла Августа Вітфогеля, «Юда» Еріха Мюзама та «1923» Ґеорга Кайзера. Щоправда, з намічених франківцями експресіоністичних вистав відбулося лише три: спектакль за п'єсою Кайзера не було здійснено. Але і цього цілком достатньо для з'ясування тогочасних мистецьких, естетичних та політико-соціальних пріоритетів франківців.

Про поставу іншої п'єси Е. Толлера «Еуген Нещасний», також автобіографічної, як і «Гоп-ля, ми живемо!», але написаної ще в 1921–1922 рр. під час ув'язнення драматурга у фортеці Нідершененфельд, побіжно згадується в кількох виданнях, присвячених театрові ім. І. Франка та акторові О. Ватулі, який виконував у цьому спектаклі головну роль. Але завдяки твердженням вітчизняних театрознавців (О. Борщаговського, Ю. Бобошка та мемуарам Л. Білоцерківського) на довгі роки закріпилась думка, що це була невдала, прохідна вистава, яка не мала гідного естетичного і глядацького резонансу.

Зокрема, Л. Білоцерківський — суфлер театру ім. І. Франка іще з 1920 року, писав: «Перший сезон в Харкові ми відкрили в приміщенні "Малого театру" п'єсою німецького експресіоніста Толлера "Еуген Нещасний". Та, на жаль, сама вистава стала "нещасною". Хоч як ми попрацювали тоді над п'єсою, попрацювали щиро, сумлінно, та шкурка не варта була начинки. І все трапилось через те, що ми боялися тоді відстати від "інших", від тих, що шукали нового слова в театрі ! Над нами тяжів страх — як би нас не обвинуватили у відсталості, відриві від життя, як би не сказали, що в нас немає «революційного духу». Ми тільки бажали, щиро бажали стати справжнім революційним народним театром. Але як цього досягти — ніхто не знав. Нам здавалось, що показувати старі п'єси, тобто спектаклі, зроблені за останні три роки, тепер не личить, адже віднині ми — столичний театр, значить, будь-що, а давай

щось нове. "Еуген Нещасний" Толлера і мав стати зародком нашого, так би мовити, нового мистецького курсу. На нього покладалися великі надії, а на ділі вийшов майже пшик... Щезла звична традиційна сцена з реалістичними декораціями. Актори заговорили не властивою їм мовою, заходили по сцені якоюсь особливою ходою, рухи стали якісь неприродні. На все лягла печать якоїсь хворобливої екзальтації. Обличчя персонажів — з витріщеними очима, з жахливо скривленими устами, наче то не людські обличчя, а маски старогрецької трагедії. Публіка виставу не сприйняла, не зрозуміла її і не оцінила "героїзму" наших новаторських потуг. Спектакль "Еуген Нещасний" довелось зняти»[153].

Ю. Бобошко в книжці, присвяченій Г. Юрі, неуспіх першого сценічного втілення професійним театром в Україні Толлерового твору пояснював тим, що «драматург-експресіоніст Толлер відмовляється від розкриття характерів і психології своїх персонажів, показує їх лише в нагромадженні подій, бурхливих, ексцентричних, часто впадає в натуралізм. П'єса пронизана безпросвітним песимізмом». На його думку «режисер здійснював виставу, намагаючись перебороти хиби драматургічного матеріалу. Незважаючи на сумлінну роботу, режисерові все ж не вдавалося вдихнути життя у схематичну п'єсу. Схематизм відчувався і в оформленні вистави, і, що найгірше, в грі акторів»[154].

Проте гадаємо, що постановку «Еугена Нещасного», драми, яка за визначенням російського театрознавця П. Маркова, є найкращим твором Е. Толлера, навряд чи можна зарахувати до пересічних вистав франківців. Адже прем'єра «Еугена Нещасного» була першою постановкою франківців у статусі стаціонарного державного харківського театру, який вони отримали восени 1923 р. День прем'єри було обрано з певним політичним розрахунком — 7 листопада 1923 р. — чергова річниця Жовтневої революції, яка в тогочасному Харкові відзначалася дуже гучно. Зокрема, журнал «Червоний шлях» повідомляв, що «на відкритті сезону в Малому театрі виступили з привітаннями заступник НКО Ряппо, товариш Р. Пельше, І. Кулик та інші»[155].

До цього моменту колектив, як відомо, вів переважно мандрівний спосіб існування і працював по кілька місяців у різних містах України, як-от Вінниця, Черкаси, гастролював на Донбасі. З осені ж 1923 р. його положення кардинально змінилося — театр імені І. Франка перетворився на офіційно підтримуваний владою столичний театральний колектив. Толлеровою п'єсою франківці відкривали перший харківський сезон на сцені так званого Малого театру і цей спектакль мав стати візитною карткою нового, по-пролетарськи налаштованого театру. Отже, постановка «Еугена Нещасного», присвяченого життю в повоєнній Німеччині, і Г. Юрою, і представниками органів НКО розглядалась як важлива політична подія.

Про народження задуму написаного за гратами «Еугена Нещасного» автор п'єси згадував: «На стіні моєї камери грають сонячні зайчики, виникають дві світлові плями, круглі, як яйця. Яким є життя людини, яку війна позбавила чоловічої сили? Чи не вражена здорова людина сліпотою? Через кілька хвилин я записую фабулу моєї драми "Еуген Нещасний"»[156]. Аби дописати текст цієї п'єси, Толлер навіть відмовився тікати з тюрми: «Я дійшов

до середини третього акту, завтра вранці я напишу останню сцену, я вже сконструював її, я вже бачу її перед собою, втілену в образах; завтра вона мені вдасться, потім вже ніколи, я не смію кинути, не смію відкласти її. Я не можу заснути, втікати чи писати, втікати чи писати?»[117].

Німецькою мовою драма називалась «Hinkemann» («Гінкеман») — ім'я головного героя, яке перекладається як каліка, кульгавий, тобто значно виразніше й фарсово обарвленіше, ніж у російському та українському перекладах — «Еуген Нещасний». Один з основоположників офіційного радянського літературознавства, президент Державної академії художніх наук і поборник соціологічного напряму в мистецтвознавстві П. Коган практично всю статтю про експресіоністичну драматургію Німеччини присвятив текстові «Гінкемана» й докладно переповів зміст, який сьогодні є практично недоступним[VIII]. Зазначимо, що навіть у переказі ця п'єса вражає своїм фізіологізмом, грубістю, соціальним песимізмом та складною морально-етичною проблематикою, що, власне, і було основним пізнавальним знаком німецького експресіонізму 1920-х.

«Гінкеман — робітник. Він повернувся з імперіалістичної війни калікою. Рана зробила його імпотентом, і його трагедія в цьому. У цього велетня ніжне серце, він сім'янин за натурою та любить свою дружину... Він змушений зображувати в балагані "німецьку міць". Власник балагану добре знає свою публіку. Не дарма п'ять років мільйони вбивали та калічили один одного. Люди озвіріли, їм потрібні видовища криваві, такі, що лоскочуть нерви. Імпотент Гінкеман, який втілює "німецьку міць" на очах у публіки, під час вистави ввечері перекусує горло одному щуру та одній миші і п'є їхню кров. Чутливий велетень переживає нелюдські страждання, але він любить свою дружину. А господар балагану платить йому 80 марок, тому що цей номер викликає захоплене гоготання відвідувачів. Водночас його дружина Грета, свіжа, здорова, в якій бунтує кров і не можуть замовкнути природні потреби серця, сходиться з товаришем Гінкемана, Паулем Гросганом (Півнем). У невеличкому шинку, де збираються робітники, Гінкеман ставить своїм товаришам питання руба з приводу свого нещастя. Ніякий соціалізм не вирішить його страшної проблеми: "Якщо людина хвора, невиліковно хвора, чи можуть її зцілити розумні умови? Намагатися зрозуміти життя — чи не значить це намагатися вичерпати море?" І він розповідає свою історію, приховуючи справжню жертву і називаючи неіснуючого друга»[118].

Цей центральний монолог Еугена, в якому розкривається його величезний фізичний і моральний біль, з короткими телеграфними фразами-повідомленнями в перекладі А. Піотровського звучав надзвичайно надривно: «Жила одна людина. Нічого особливого. Не ватажок. Людина маси. Робітник. Мій приятель. У двадцять років він одружився. Зі своєю дружиною він познайомився на фабриці. Це була прекрасна парочка. Я завжди милувався ними. Вона — прекрасна жіночка. Він начебто вилитий із сталі. Як він вихвалявся власною силою! Коли розпочалася "велика", "героїчна" війна, його забрали. В піхоту... Він знав одне велике бажання — мати дитину... двох, трьох, чотирьох. Якою прекрасною матір'ю буде його дружина! Він забув про те, як живеться сім'ї робітника. Що ми знали про життя, про при-

роду, про землю, про ліс! Весь тиждень ми проводили на панщині, а в неділю йшли в задушливе кіно і дивилися брехливі картини. Нам показували, як багатий знатний пан підняв із бруду бідну дівчину і підвищив її до свого рівня, і подібні незугарності... Боже мій, чим було наше життя ! Машинне життя. Під час битви його було поранено. "Ця рана поверне мене додому", — подумав він, у лазареті прийшов до тями, помацав і відчув пов'язку на животі. "Ага, — подумав, — я поранений в живіт". І раптом з сусіднього ліжка: "Наш євнух приходить до тями. Ось він здивується, коли побачить, як його обробили". "Чи не про мене це мова?" — подумав він і закрив очі. Так, імовірно, закриваються очі, коли перед ними повинно з'явитися щось неприємне. Вночі він не спав. На наступний ранок йому все розповіли. Він голосно заревів, ревів цілими днями, як зарізаний боров»[159].

За великим рахунком, болючий екстатизм експресіонізму Толлера був не на часі і в Німеччині 1920-х рр. Буржуазному театрові він був не потрібен через свою одвертість та викривальність, а пролетарському — через відсутність революційної наснаженості та песимізм. Один із провідних театральних критиків тогочасної Німеччини Герберт Йєрінг вже 1923 року констатував завершення експресіоністичного періоду в німецькому сценічному мистецтві. «Аналізуючи виставу лейпцизького "Старого театру" "Кульгавий" (той же "Гінкеман" ("Каліка". — *Г. В.*), — зауважує дослідниця Е. Коган, — він робив висновок про "непродуктивність" коріння творчості драматурга (Толлера. — *Г. В.*), незважаючи на відвертість і чесність останнього. Бо, викриваючи війну, яка фізично та морально знищує людину, Толлер глибоко співчуває своїм героям, намагаючись викликати таке ж почуття у глядача, а це, вважав критик, заважає ясності проведення ідеї. Автор не повинен оперувати "скаргами на загальну несправедливість світу"»[160].

Абсолютизація революційної наснаженості німецьких експресіоністичних п'єс та переоцінення їхньої пролетарської спрямованості, а головне наявність гігантської смислової відстані між тим, як розуміли мораль більшовики при владі, і тим, якою експресіоністи змальовували людину, — без морально-етичного стрижня, втраченого через недосконалість суспільства, призвели до того, що потрапляючи на радянську сцену, німецькі п'єси зазнавали значної переробки.

Зокрема, тотальне переінакшення авторської назви «Гінкеман» радянськими постановниками на всіх без винятку сценах було свідомим кроком щодо удосконалення змісту твору. Спочатку спектакль театру ім. І. Франка, як повідомляла харківська газета «Вісті», мав називатися «Світовий балаган». Зважаючи на жахливі умови життя в повоєнній Німеччині та не більш комфортні в молодій країні Рад, така назва здається дуже доречною. Але мимовільна паралель «світова революція» — «світовий балаган» була б проявом явної політичної короткозорості.

За правом перекладача і постановника, Гнат Юра значно змінив текст та вніс кардинальні поправки в фінал п'єси, про що один із авторитетних тогочасних критиків І. Туркельтауб, який вочевидь знав першоджерело, схвально писав: «Гнат Юра добре зробив, що переробив не тільки сценічний бік трагедії, а й її дух, вніс у неї багато світлого мажору»[161].

О. Ватуля в ролі Еугена.
«Еуген Нещасний» Е. Толлера, театр ім. І. Франка

В оригіналі драма Толлера закінчувалася самогубством Еугена та його дружини Грети. В спектаклі ж Юри, як відомо із рецензії І. Туркельтауба, в Еугена з'являлись приятелі, що вели революційну діяльність. Вони й запропонували героєві не вбивати свою жінку, а використати «його нову професію для революційної справи: в місті повстання, а директор балагану організував групу шпиків. Треба перегризти їм горлянку. І Еуген іде на це діло»[162].

Відтак переінакшення фіналу із песимістичного на оптимістичний, де насильство, здійснене над собою і своєю дружиною, підмінювалося революційним насильством, принципово змінило етичну основу, характер Толлерової драматургії. В цьому сенсі важливо нагадати, що ненасильство в революційній діяльності для Толлера та інших експресіоністів — Мюзама та Вітфогеля, чиї п'єси також були поставлені в театрі ім. І. Франка, було надзвичайно дискусійною етичною проблемою. Власне утопічна ідея звершення революції без кровопролиття й розмежувала 1919 року Толлера і Гітлера, який командував одним із загонів, що захищав Баварську радянську республіку.

Перша рецензія на харківську прем'єру «Еугена Нещасного» в постановці Г. Юри, за участю художника Ю. Магнера та композитора Б. Яновського, з'явилась одразу, в листопаді 1923 року, автор якої, прихований під псевдонімом Bernik et Kras, доволі виразно передав характер вистави. «На перший план висувається центральна фігура, з неї все починається і навколо неї гуртуються інші персонажі. Загальний тон п'єси збудовано по її камертону: вийшла сумна картина соціального розкладу держави, на загальному фоні метушиться фігура покаліченого фізично і морально індивіда, але ясно відчувається, що всі інваліди — є ті ж самі Еугени, що можуть тільки голосити і неприємно вражати вухо. У постановці виразно висунуто саме цей принцип: навіть той Еуген, якого всі ненавидять і якого всі цураються, притягує до себе увагу»[163].

Виконавцем головної ролі каліки Еугена став артист Олексій Ватуля — актор харак-

терної зовнішності і героїчного темпераменту, який, судячи з відгуків критики, зіграв цю роль дуже вдало. «Ролю Еугена слід визнати за найтруднішу в сучасному репертуарі, — зазначав І. Туркельтауб. — У Ватулі було досить справжнього драматизму, який безумовно переймає й глядач, але до трагедії він не піднявся». А на думку анонімного рецензента (Bernik et Kras. — *Г. В.*), «артист Ватуля виконав всі наміри режисера: його виконання можна цілком похвалити. Він, безумовно, є сильний актор, з великим діапазоном і великим темпераментом. Роля, для того, щоб тримати глядача весь час у напруженні, вимагала зайвої підкресленості, я б сказав, навіть ходульності жестів і інтонацій»[164].

Ролі Еугена Нещасного, зіграній О. Ватулею, присвятив кілька сторінок свого нарису автор книги про актора К. Днєпров. І перше, що відзначив К. Днєпров — це загальний великий успіх цієї експресіоністичної вистави, який спростовували наступні дослідники. Друге — те, що цю роль О. Ватуля створив дійсно в суто експресіоністичному дусі. «Актор домігся основного і найціннішого — він зумів особисту трагедію знедоленої людини піднести до високих ступенів соціального узагальнення, — аналізував роботу О. Ватулі дослідник. — Виконання її вимагало великого нервового напруження, спеціального тренування голосу, великої мімічної виразності тощо. [...] Акторові пощастило уникнути небезпеки здрібнення образу, уникнути мелодраматичних інтонацій і фальшивого пафосу, тоді як текст ролі в багатьох місцях приховував у собі таку небезпеку. [...] Особливої майстерності актор досяг у тій надзвичайно напруженій сцені, коли, шукаючи роботи, Еуген потрапляє в ярмарковий балаган і наймається на посаду проковтувача живих щурів і мишей. Він уже близький до божевілля. Очі його горять, у них — жах, одчай і пекельна мука. В цьому спектаклі актор Ватуля показав неабияке відчуття і знання законів сцени. Відповідно до задумів автора і режисера спектаклю — Г. Юри, артист то сповільнював, то прискорював рух, ритм і темпи діалогу, керуючись логікою сценічної дії»[165].

Великі сірі очі-провалля Ватулі–Еугена, гострі лінії пластичного малюнка ролі, величезний темперамент виконавця — все це свідчило про те, що Еугена було зіграно надривно та екстатично, так, як цього вимагали експресіоністичні тексти. Характерними в цьому сенсі є також зауваження І. Туркельтауба про драматизм, яким мусить перейматися глядач під час вистави, і взагалі про важливість безпосереднього емоційного впливу актора на публіку. Адже саме в цей час театр ім. І. Франка знаходився в процесі складних шукань власного місця в новому пролетарському мистецтві, і новий шлях театру був пов'язаний не тільки з робітничим репертуаром, необхідним у пролетарському Харкові, а й особливим естетичним кодом, який цей творчий колектив намагався для себе на той момент з'ясувати.

Так, анонімний автор статті «Державний театр імені Івана Франка» в місячнику «Червоний шлях» доволі докладно викладає проблеми його естетичного розвитку. «Мистецька ідеологія й шлях мистецьких шукань театру полягає в розрішенні «пекучого» питання — яким чином, якими мистецькими засобами підійти найближче до пролетарських мас. [... ] Театр ім. І. Франка вихідним пунктом ставить емоцію, рахуючи, що це є найпевніша лінія, в якій праця може дати найбільше полюсів: тільки внутрішнім глибоким пережи-

ванням можна сильно вплинути на глядача й сподіватися на його довір'я. Щодо зовнішнього — театр, використовуючи експериментальним шляхом нові системи, будує їх виключно на відгуках глибокого почуття. [...] Внутрішній рух, нерв, емоція — стимул творчої праці актора-франківця, решта — додаток, який машинізується на цих базисах і втілюється образ яскравої експресії»[166].

Вочевидь, харківська вистава «Еуген Нещасний» створювалась саме за таким принципом: експресивне, виразне й дуже емоційне виконання головних ролей на загальному, менш розробленому режисерськи, тлі. До речі, такий спосіб творення спектаклів протиставлявся дописувачем «Червоного шляху» роботі театру В. Мейєрхольда, чиї вистави він міг бачити під час гастролей у Харкові в травні–червні 1923 року. Мейєрхольдівці йшли шляхом «зовнішньої машинізації сил (головним чином — руху) і поступовим переходом до машинізації емоцій», а франківці «від глибокого змісту внутрішнього до сильного змісту зовнішнього». Подібні ж роздуми про суть режисерського методу та особливості організації вистав театру ім. І. Франка знаходимо і в статті О. Копиленка «Український театр у Харкові», надрукованій в додатку до харківської газети «Вісті» «Література, наука, мистецтво». «Театр ім. Франка, — писав О. Копиленко, — висуває принципи театральної роботи і будування нового театру, протилежні принципам Мейєрхольда у Росії та Курбаса на Україні. [...] Напрямок театру ім. І. Франка більше підходить до героїчного, експресіоністичного театру, де найголовнішим вважається заглиблення у внутрішній зміст артиста, його переживання, емоції. У протилежність двом попереднім режисерам, де артистів нема, а є лише маса, в якій фігура артиста губиться, тут кожен окремий актор підкреслюється якнайяскравіше...»[167].

Про детальне опрацювання першорядних ролей і вельми приблизну постановку масових сцен, якими, наприклад, славились тогочасні спектаклі театру «Березіль», свідчать і рецензенти вистави «Еуген Нещасний». Роль Пауля Півня, коханця Еугенової дружини Грети, зіграв В. Кречет, у якого «чудові були рухи й поза, співзвучні з декораціями. Яскраво виділялась фігура Балаганщика (Є. Коханенко). Коханенко досить незвичайну ролю висунув на перше місце і дав яскравий образ»[168]. Значно менш вдалим було виконання головної жіночої ролі Грети, спочатку Кохановою, а потім Варецькою, у якої, на думку І. Туркельтауба, «образ виявився невиразним».

Загалом же невідомо, наскільки режисер Гнат Юра мав намір створити виставу власне в експресіоністичному настрої: жодної теоретичної праці, такої, приміром, як Курбасова «Нова німецька драма», з цього приводу він не залишив. А його поїздка до Німеччини відбулася двома роками пізніше, коли напрям експресіонізму був уже не на часі й сцену заполонили соціологічні п'єси Б. Брехта, політичні вистави Е. Піскатора та розважальні ревю.

Втім, дещо про риси «Еугена Нещасного» як вистави, здійсненої в естетиці експресіоністського театру, ми можемо довідатись зі статей тогочасних рецензентів. Туркельтауб, зокрема, відзначав, що «написано її (п'єсу. — *Г. В.*) в тонах експресіонізму і схематизації. Відповідно дано постановку — в умовно-схематичних формах, для чого широко використано сукна і задні завіси. Загальний фон постановки, суворий і насичений, часто більш свід-

чить про трагічність сюжету, ніж сам текст... Барвисто надано зовнішній вигляд балаганові, колоритний бар, не вважаючи на досить примітивний декоративний метод Магнера»[169]. Кореспондент харківської газети «Коммунист» відзначав, що «режисером використані найменш суперечливі елементи театрального ЛЕФу, але відчувається повний розрив із старим псевдоетнографічним українським театром, який посилено культивувався Суходольським та Сабініним»[170]. А Bernik et Kras, також не вживаючи термін «експресіонізм», зазначав суто новаторські сценічні засоби, використані Юрою: «Юрба в корчмі краще розроблена: фігури зроблені скульптурно, чітко. Картину міста вночі дуже гарно скомпоновано, і глядач цілком захоплюється театром»[171]. Крім того, на сцені були станки, які, на думку одного з рецензентів, заважали рухам юрби.

Пишучи однозначно негативно про експресіоністичний напрям у театрі ім. І. Франка, О. Борщаговський уже в 1940 році характеризує вистави 1923 року цілком як експресіоністичні: «Звідси в театрі: нехтування правдоподібністю образів, художньою правдою, символічні жести і мізансцени, відмовлення від природних сценічних положень, часті, майже істеричні вигуки, перетворення історично і соціально конкретних образів в абстрактні поняття, зведення революції до анархо-індивідуалістичних поривів. В оформленні — чорні сукна, академічна сухість установок, які складалися з площадок, прямокутників і сходів (традиція експресіоністичного театру Йєснера), гра прожекторів на цьому похмурому фоні»[172].

Аналізуючи вистави за творами драматургів-експресіоністів, переважна більшість тогочасних і сучасних дослідників значну увагу приділяла організації сценічного простору та сценографічним рішенням спектаклів. Адже новаторство перших експресіоністських постановок німецьких режисерів Ріхарда Вайгерта, Карла Гайнца Мартіна, Леопольда Йєснера полягало саме в цьому — принципово інакшому осмисленні театральними засобами нової моделі світу. На жаль, ім'я тогочасного художника театру ім. І. Франка, Юхима Магнера, який, крім «Еугена Нещасного», оформив ще дві вистави франківців за п'єсами німецьких драматургів, у радянських джерелах практично не згадується. Не знаходимо його прізвища і серед учасників різних мистецьких об'єднань середини 1920-х рр., до яких у свій час належали такі сценографи цього театру, як А. Петрицький, М. Драк, вихованець «Березоля» В. Шкляєв, конструктивіст О. Хвостенко-Хвостов та футурист Г. Цапок. Втім, загадка Ю. Магнера, творця сценографії досить відомих спектаклів франківців дуже проста. Як свідчить Енциклопедія Українознавства, після від'їзду театру ім. І. Франка з Харкова він деякий час працював у Червонозаводському театрі, а 1930 року був репресований та помер у 1931 р. на засланні. Але найцікавішим виявляється те, що Юхим Магнер був німецького походження. Очевидно, Магнер добре знав німецьке мистецтво початку XX ст., захоплювався монументальними видовищами М. Рейнгардта та спектаклями режисерів-експресіоністів кінця 1910-х рр.

Хоч як би там було, а оформлення вистав за творами німецьких експресіоністів не було випадковістю в творчій біографії Ю. Магнера, а його художній метод, навіть зважаючи на іронічне зауваження І. Туркельтауба, принципово відрізнявся від живопису М. Драка,

який у 1920-і рр. вважався безпросвітною архаїкою, несумісною з експресіонізмом. Як зазначалося в рецензіях, сценографія Магнера включала всі елементи тогочасного новаторського мислення: живописні полотна, завіси, сукна, станки, але наскільки все це було задіяне функціонально, як у «Березолі», нам, на жаль, не відомо. До того ж, ми маємо свідчення, що саме в «Березолі» до експресіоністичних спроб у театрі ім. І. Франка поставились дуже негативно. В першому числі журналу «Барикади театру» за 1923, який видавали березільці, було вміщено статтю під іронічною назвою «Листи Андрія Дулі до актора Харківського театру Олекси Ватулі».

Це була своєрідна сатира на статтю О. Копиленка в харківській газеті, у якій той писав про «стилізацію, поламані площини, сукна, пролетарське мистецтво і нарешті експресіонізм», застосовуючи ці поняття до творчої діяльності театру ім. І. Франка. Насправді допис Копиленка був лише приводом для опублікування гострого випаду проти франківців, які «спромоглися» на експресіонізм, оскільки «Барикади театру» вийшли 20 листопада 1923 р., тобто вже після того, як Гнат Юра поставив спектакль за Толлером, а О. Ватуля зіграв одну з найвідоміших ролей в експресіоністичному репертуарі — Еугена Нещасного.

«Експресіоністична течія (в чому б то не було), — глузував Андрій Дуля, — є така, що проявляє максимум експресії в добуванню похвальних листів від дуже поважних і солідних людей, які самі не знають, кого й за що хвалять. В мистецтві ця течія поки що проявляється над річками, багатими мікробами пропасниці — як Лопань чи Нетеч[IX], і дійсно не має нічого спільного і цілком протилежна принципам Мейєрхольда і Курбаса»[173]. Таким чином на сторінках свого журналу березільці досить прозоро натякали на причини успіхів франківців у Харкові, не погоджуючись з правом суперників на новаторство та експеримент.

Виходячи зі свідчень рецензентів, ми можемо припустити, що експресіонізм не був цілком органічним для спектаклю франківців. Такі важливі для Толлера масові сцени були вирішені не в експресіоністичному, а в жанровому дусі. Однак, разом з тим, переповідаючи зміст масових, а точніше вуличних сцен, П. Коган зробив принципове зауваження: «Толлера можна ставити в реалістичних тонах, як ставить Малий театр п'єси Островського. І можна перетворити його п'єси в стилізовані спектаклі, в гротеск, фантастику»[174].

Очевидно, сцени, коли Гінкеман блукає вулицями міста і бачить жахи повоєнного життя, де «семирічні хлопчаки пропонують панам своїх тринадцятирічних сестричок», коли лунає тисяча лякаючих повідомлень: «Єврейські погроми в Галичині! Чума в Фінляндії!» і т. д. — розроблялися за системою реалістичного театру. В рухах другорядних персонажів не було жодної «механістичності». Цікаво, що одного рецензента, а саме Туркельтауба, це цілком задовольнило: «Дуже гарні грими дійових осіб і надають картині надзвичайну яскравість. Група інвалідів дана в такій художній рамі, що її одної досить для всякої антимілітаристичної пропаганди. Живою вийшла сцена бійки проституток за Гомункулуса»[175], а другого — зовсім ні: «Не такі різноманітні, як хотілося б, фігури інвалідів війни. У них немає нічого страшного, окрім їхньої пісеньки з кряканням; ні грим (мало барвистий характерний), ні пісня, яку вони занадто часто повторюють, ні наступ на глядача

(занадто обридливий) не справляють відповідного враження»[176]. Можна лише припустити, що після критичних зауважень у пресі театр швидко виправив вказані недоліки, і Туркельтауб бачив у січні 1924 р. вже довершену виставу.

Харківська постановка «Еугена Нещасного» в листопаді 1923 р. була практично першою, але далеко не останньою виставою за цією п'єсою в СРСР. Ставлячи її на сцені Петроградського театру Академічної драми (колишньої Александрінки) в грудні 1923 р., «лівий» режисер Сергій Радлов цілком усвідомлював парадоксальні можливості експресіоністського тексту і перед прем'єрою повідомляв: «Тема "Еугена Нещасного", яка могла бути використана для фарсу, трактується як трагедія — в такому підході його гострота», і постановник обирав шлях «розіграної трагедії з певним мелодраматичним відтінком, але не психологічної драми»[177]. Подивившись цю виставу в Ленінграді у квітні 1926 р., Толлер здивувався серйозності соціального трактування теми, де одночасно загибель цивілізації висміювалась та оплакувалась. «За думкою Толлера, — повідомляв інтерв'юер, — режисерська постановка п'єси дуже цікава, але до неї треба звикнути. В Німеччині "Еуген" ставиться як карикатура...»[178].

Апологет експресіонізму, його проповідник у російській театральній культурі О. Гвоздєв взагалі вважав «Еугена Нещасного» в Акдрамі не експресіоністичною виставою. «Тут актори грали у старий спосіб нову за технікою річ. Характерною в цьому сенсі була гра Вів'єна–Еугена. Ясно, просто, спокійно, з якимось здоровим почуттям життя грав він свою роль, і від виконання його віяло незайманістю і цільністю. Але доводиться сказати, що Еугена Нещасного все-таки не було. Не було шаленої туги людини, в стрімкому вихорі, пригніченої життям і закрученої в пароксизмі відчаю. Не було дикого крику зацькованого звіра, хворобливо гіркого, безнадійно хаотичного»[179]. На думку Гвоздєва, експресіонізму не було не тільки в акторській грі, але в самій постановці. Критика зовсім не вдовольнило оформлення художника В. Дмитрієва, чиї декорації він порівнював із декораціями «мірискусніка» О. Бенуа. «Транспарантною вулицею так само милувалися, як у свій час "Дон Жуаном" Головіна, так само аплодували живопису на сцені, як і в часи естетизму та модернізму. Такі центральні місця п'єси, як звернення Еугена до Балаганщика: "Ти — диявол", що звучить у п'єсі як злісне прокляття капіталізмові — просто зникли, загубившись серед транспарантних ефектів і танців на екрані, тобто серед суто живописних і тому спокійно статичних елементів постановки», — відзначав він[180].

Парадоксально, але так гостро критикована О. Гвоздєвим 1924 р. декорація В. Дмитрієва у сучасного дослідника В. Берьозкіна викликала захоплення саме як експресіоністична. «Місто було зображено в різкому карколомному ракурсі зверху, завдяки чому художник викликав у глядача відчуття того, що герой знаходиться над камінним проваллям і не тільки нічим від неї не захищений, а приречений до смерті», — писав він, аналізуючи через роки ескізи Дмитрієва[181]. Завдяки такому сценографічному рішенню, Еуген, на думку В. Берьозкіна, опинявся у «ворожому світі реклам та вогнів, світла вуличних ліхтарів та прямокутників вікон, за якими проглядали силуети танцюючих пар. Ще більш драматичним образом гранич-

ної одинокості була декорація першої картини, яка показувала житло Еугена, його останній притулок — горище з єдиним умеблюваванням, табуретом, і холодною плиткою в кутку. Голі слизькі стіни були скошені, зсунуті, розвалювалися в зворотній перспективі, створюючи в місцях свого зімкнення тривожний, дуже нестійкий ритм, підкреслений графічною різкістю сходів. У єдиному маленькому, кривому, неприкритому віконечку проступав чорний силует будинку — свого роду "кадр" індивідуального світу героя, ще більш убогий, порівняно з урбаністичним пейзажем, який становив ліву, екстер'єрну частину композиції»[182].

По всьому, петроградська вистава весь час балансувала між жахливим фантастичним гиньйолем-гротеском, запрограмованим текстом Е. Толлера і революційною агітаційністю, якої вимагав радянський революційний театр. Річ у тім, що поняття «драми-крику», (Schreirama) характерне для експресіоністських творів, тогочасною радянською критикою тлумачилось тільки однозначно: крик пригніченої пролетарської маси, яка вимагає соціальних змін. Насправді «мистецтво-крик», як можна означити експресіонізм в цілому, ніколи не обмежувалося соціальними завданнями, що зрозуміло лише завдяки одній фразі Еугена: «Ніякий соціалізм не вирішить його страшної проблеми!».

Про те, що навіть революційно наснажена вистава С. Радлова, танці інвалідів-жебраків до якої придумав Георгій Баланчивадзе — майбутній всесвітньовідомий хореограф Джордж Баланчин, насправді, при всій соціальній ангажованості, зберігала властиве ранньому німецькому експресіонізмові потужне індивідуальне начало, — свідчать парадоксальні спогади М. Бахтіна, який бачив спектакль у Ленінграді в середині 1920-х рр. «Я пам'ятаю, звичайно, і п'єсу пам'ятаю. Вона була дуже ефектна, дуже сценічна, була досить своєрідна, — говорив він. — Своєрідна п'єса, своєрідно зроблена. Це "Еуген Нещасний" — про неї дискутували, я пам'ятаю. В більшості випадків дискусії були досить жалюгідними, по-справжньому ніхто не розумів цієї п'єси. В той час, звичайно, на цей рахунок неправильні були знання, психоаналізу майже ніхто не знав, хоча він видавався в той час. Як раз в цю епоху, в 20-і роки, твори самого Фройда та його учнів виходили у нас»[183].

Попри сольну гру провідних акторів Акдрами, особливо гаєрство Б. Горін-Горяйнова та нечутливість учасників масових сцен до напружених ритмічних завдань, до нервової пульсації мотивів соціального протесту, в пресі з'явилась стаття Є. Кузнєцова під красномовною назвою «Радлов переміг!». І навіть при тому, що Радлов не встиг виконати весь обсяг режисерської роботи в багатолюдних епізодах, рецензент Е. Старк писав: «Прекрасна група інвалідів війни, що жебракують. Але вона — чистий гротеск, який доволі незугарним клином врізається в натовп, зовсім не представлений в стилі гротеску»[184].

Загалом, постановку С. Радлова в Академічному театрі драми за участю провідних акторів театру Л. Вів'єна, В. Юренєвої, Б. Горін-Горяйнова, тогочасна критика і російський дослідник Д. Золотницький вважали не дуже вдалою. «Л. Вів'єн, далекий від неврастенії, психологічно помірно відтінював самовитримку головного героя, покаліченого війною, В. Юренєва, навпаки, грала Грету в звичних для неї тонах салонної декадентки. Б. Горін-Горяйнов спокійно комікував у містично-гротесковій ролі Балаганщика, сприйнявши вка-

зівки відносно балагану в буквальному сенсі», — аналізував через роки виставу Д. Золотницький[185]. Але для нас петроградський спектакль «Еуген Нещасний» має особливе значення. Саме він, а не харківський «Еуген Нещасний», сприяв здійсненню ще однієї постановки за цією п'єсою в Україні: в жовтні 1924 року в російському театрі в Києві було втілено цю Толлерову п'єсу, а роль Грети виконала Віра Юренєва, яка грала її в Акдрамі.

Київська російська драма, що на той час була приватною антрепризою В. Дагмарова і працювала в приміщенні театру ім. Т. Шевченка (колишній театр «Бергоньє»), поступившись восени 1924 р. розкішною сценою театру «Соловцов», який у двадцяті роки називався театром ім. Леніна, мистецькому об'єднанню «Березіль», не була в переліку пролетарськи налаштованих колективів. Її весь час цькувала преса за відсталий, дореволюційний репертуар, естетично архаїчні постановки та заохочення прем'єрства. Гострота офіційної критики обумовила й те, що до театру було запрошено на посаду головного режисера Олександра Каніна, учня й сподвижника В. Мейєрхольда. Вочевидь, з його ж ініціативи новий сезон 1924–1925 рр. відкрився експресіоністичною драмою «Еуген Нещасний» з Олексієм Харламовим та Вірою Юренєвою в головних ролях.

Втілення О. Каніним «Еугена Нещасного» (до речі, ім'я постановника навіть не згадувалось рецензентами) було зовсім іншим і значно менш революційно налаштованим, ніж у театрі ім. І. Франка. Канін, зокрема, не вдавався до таких кардинальних переробок тексту, як Юра, і це великою мірою зберегло концепцію драматурга: в фіналі Еуген та його дружина Грета гинули. З погляду дописувача «Пролетарской правды», п'єса «Еуген Нещасний» гостро ставила проблему післявоєнного спустошення, «Європа танцює фокстроти, а випотрошене людське м'ясо заглядає в петлю. Така концепція Толлера, такий його протест»[186].

Цей «Еуген Нещасний» постав гостро психологічною притчею про агонію буття повоєнної Європи, а задум Толлера розкрити та вивести на поверхню моральні й фізичні страждання людини реалізувався завдяки довершеній грі Олексія Харламова. «Харламов ідеологічно правильно, підкреслюючи всю соціальну широчінь типу Нещасного, переносив центр тяжіння в особисту трагедію Еугена. [...] Велика техніка і сильний темперамент дозволяють Харламову тонко окреслити границі соціального і особистого», — зазначав рецензент, прихований під криптонімом Біс[187].

Очевидно, як такої, лексики експресіоністичного театру О. Канін не застосовував, експерименти німецьких режисерів-експресіоністів йому, мабуть, не імпонували, а масові сцени він вирішив цілком традиційно: у дусі кабаре, що було, на думку критики, «не благополучно: розтягнуто останню дію, перебільшили в третьому акті з танцями, жалюгідні, сценічно безпомічні інваліди»[188].

Київський «Еуген Нещасний» отримав у пресі схвальні відгуки, але через нестабільне становище російського театру і несприятливі умови роботи «погано обладнану сцену театру "Бергоньє", відсутність запасів бутафорії, реквізиту, декорації, костюмів, обмежені можливості приватної антрепризи» та незгоду з репертуарною політикою, вже в лютому 1925 року Канін з Києва поїхав[189]. Через деякий час до Одеси виїхав і виконавець головної ролі

Олексій Харламов. Достеменно невідомо, чи сталися обидва від'їзди через наведені вище дослідниками творчості Каніна причини, оскільки перед початком сезону газета «Пролетарская правда» сповіщала про серйозний ремонт у театрі ім. Т. Шевченка, встановлення на сцені системи контроверсів, реостатів, підйомів та люків[190], чи на ситуацію в російському театрі вплинули інші обставини.

Рівно через два роки, а саме в жовтні 1926 року, Олексій Харламов, очоливши тільки-но створений в Одесі театр російської драми, також поставив «Еугена Нещасного», відкривши цим спектаклем перший сезон нового колективу. Це було вже третє, принаймні в Україні, відкриття сезону «Еугеном Нещасним»: ймовірно, в цьому тексті Е. Толлера дійсно була прихована особлива магія, що притягувала і режисерів, і акторів.

Зокрема, дуже уважно вдивлявся в текст «Еугена Нещасного» і намагався розкрити його таємницю П. Марков, який 1925 року, після прем'єри драми в московському театрі «Комедія» (колишній театр Корша), записав: «У вирішенні теми про Еугена Толлер подвійний: він вніс у п'єсу надмірну чуттєвість, яка межувала з шаблонами німецької сентиментальної поезії (розповідь про пташку), і несподівану декламацію, в яку впадають герої (міркування про "першопричини" і молитва перед зображенням оголеного Бога); ця чуттєвість і штучна патетика закривають найсуттєвіше, що є в п'єсі. І чому Толлер не знайшов виходу, — Толлер не робить ніяких висновків про шляхи спасіння, він дає тільки передумову про необхідність пошуків; його герої охоплені безнадійністю»[191].

Для прозірливого П. Маркова безперечним було те, що ні сам по собі надривний, психопатичний текст німецького драматурга, ні тим більш його ідейні установки були не потрібні «новому радянському глядачеві». Аналізуючи московську виставу на сторінках преси, він безапеляційно заявляв: «При постановці Толлера у нас треба грати не сюжет про Еугена, а тему про наслідки війни. Театр намагався замаскувати гострі кути, але коливався між простотою звичайного сценічного шаблону та перебільшеною чуттєвістю мелодрами. Виконання йшло в різноманітних стилях. Ближче всього до Толлера була Попова (Грета); вона грала дуже глибоко і сильно. І від того, що актриса глибоко відчула Толлера, виконання наближалося майже до того оголеного, майже істеричного крику, який мала в собі п'єса; тоді, незважаючи на прекрасну майстерність Попової, уповні відкривалась неприпустимість вірності авторові. Петровський (балаганщик) і Топорков (Міхель) грали дуже яскравий, дуже соковитий і майстерно зроблений жанр. Не можна відкидати значущості вистави і заторкнутої ним теми, і тим більше треба постати проти тієї плутанини поглядів і хворобливості почуттів, які несе зі сцени сама п'єса Толлера»[192].

Цілком солідаризувався з думками П. Маркова з приводу «Еугена Нещасного» дописувач часопису «Жизнь искусства», який також бачив цей спектакль 1925 року в театрі «Комедія». «Індивідуалізм Толлера, що вже намічався в його попередніх п'єсах у "Еугені Нещасному" досяг свого повного і різкого прояву. Рішення в смерті: і Еуген і його дружина Грета кінчають життя самогубством. Ідеологічно — у всіх відношеннях чужа нам і шкідлива своєю занепадницькою психологією і розтлінним впливом річ! Нам зрозуміло, для чого

потрібно театрові колишньому Корша витягати на поверхню п'єсу, за яку при репертуарному голоді не взявся жоден московський театр. Вона (публіка) шукає гострих почуттів. Їй потрібне жахливе видовище, що лоскоче нерви»[193].

Як на думку П. Маркова, то в тогочасному радянському театрі мало відбутися змагання за те, хто краще, ідейно досконаліше змінить драматургію Толлера, переробить та переосмислить її. Одеська російська драма, створена директивним шляхом восени 1926 р., на такий крок не спромоглася. Автор «Вечерних известий» Є. Геніс розкрив секрет одеської постановки так: «П'єса поставлена, безумовно, головним чином для Харламова, який грає Еугена. Роль зроблена артистом дуже ретельно, продумано, без ухилу в бік душевної мелодрами або грубого клініцизму. Місцями Харламов вносить у своє виконання багато нервової сили й темпераменту. Особливо в сцені в пивній, у розповіді про своє поранення. Але його Еуген занадто ніби "розумовий", він більше філософствує ніж переживає, страждає більше розумом, ніж нервами та серцем. Ось чому артистові не завжди вдається захопити і прикувати до себе увагу глядача»[194]. Додамо, що виходячи з рецензій — гра Харламова була цілком протилежна тому, що робив на московській сцені В. Блюменталь-Тамарін: «Справжні сльози, майже звіриний крик, піна на губах, повзання по брудній підлозі. Часом виявлення страждань Еугена має практично клінічний характер, але є і моменти справжньої майстерності. [...] Виконання нервове і нераціональне»[195].

Здавалося б, зважаючи на те, що на сцені Массодраму 1923 року вже ставилась Толлерова п'єса «Руйнівники машин», «Еугена Нещасного» мали б втілити на одеській сцені, використовуючи новаторські сценічні прийоми. Однак О. Харламова-режисера цікавила не естетика експресіонізму і не ідеологія революційного театру, якою опікувався П. Марков, а душевний надрив, що переповнював текст, психопатичний та чуттєвий тон. «Постановка Харламова зроблена доволі ретельно, разом з тим, місцями (особливо в масових сценах) страждає деякою незлагодженістю тону. Оформлення сцени не завжди зручне і в деяких картинах (кімната Еугена) стримувало виконавців», — ділився враженнями рецензент[196].

Вочевидь, ні про яке особливе сценічне рішення тут не йшлося, а в масових сценах домінував музичний супровід, який переважно і створював необхідну атмосферу повоєнного розгулу в Німеччині. О. Харламов — постановник, який більш-менш вдало обмежився акторською режисурою, і для одеського спектаклю, звичайно, дещо запозичив із київського, на який в свою чергу вплинула петроградська постановка. Але й випадковим «Еугена Нещасного» в одеській російській драмі назвати не можна. Адже це був театр, у якому пізніше, в 1927–1928 рр., працювали Борис Ґлаголін та провідні постановники експресіоністської драматургії в Москві та Петрограді В. Федоров і О. Грипич. Можливо, якби ситуація з насильницьким впровадженням регламентованого соціалістичного мистецтва не була такою трагічною, то творчий пошук одеських митців у наступні десятиліття зберіг би в собі код естетичних шукань авангардного театру.

Прем'єра наступної експресіоністської п'єси «Юда» в театрі ім. І. Франка відбулася 5 січня 1924 р. у незвичайній обстановці — це була перша вистава франківців, зіграна в ново-

му помешканні, так званому будинку Держдрами (колишній Синельниковський театр). Довкола переїзду українського театру в приміщення, яке традиційно займали російські антрепризи, розгорілася дискусія: адже кращий харківський театр уже був 1922 року заорендований місцевим антрепренером Аксаріним, й художнє керівництво російською трупою здійснював М. Синельников[197]. Втім, за допомогою впливової літературно-мистецької спілки «Гарт» театр ім. І. Франка таки перебрався до престижної театральної будівлі в січні 1924 р. На відкритті перед виставою «Юда», знову, як в листопаді 1923 р., виступав Р. Пельше та інші відповідальні функціонери Головполітпросвіти.

Сценічне втілення «Юди» німецького письменника-анархіста Еріха Мюзама в перекладі знавця десятка мов Майка Йогансена, здійснене Г. Юрою (художник Ю. Магнер), «в якій безпосередньо йшлося про робітничий рух, назрівання революційних подій у країні», Ю. Бобошко, посилаючись на враження О. Вишні, вважав успішнішим, ніж спектакль за твором Толлера[198]. «Декому, мабуть, різали слух такі слова, як "пролетаріат", "боротьба", "робітничий клас", "барикада", "революція", "соціалізм", "комунізм" і т. п. А нам ні! Залюбки дивимось, залюбки слухаємо, радіємо, боліємо, хвилюємось», — писав О. Вишня, вважаючи вибір п'єси дуже правильним, «бо там на кону боротьба, бо там робітники з капіталом б'ються, бо там ми бачимо те, що самі переживали. І нам те любо»[199].

Схвальним був також відгук про виставу П. Тимошевського у газеті «Коммунист», який зазначав: «Трупа театру І. Франка в звітний спектакль блискуче довела, як захоплююче діє на глядача гра тісно спаяного, компактного та органічно єдиного колективу. Ця гра рятувала п'єсу від надмірної словесності та мітингових виступів. Кожна окрема роль на тлі колективної з'єднаності не губила своєї чіткості та виразності»[200].

Дійсно, події п'єси «Юда», написаної в застінках тієї ж фортеці Нідершененфельд, де Мюзам опинився по сусідству з Е. Толлером (1919), та в тюрмі в Ансбаху (1920), мають конкретно визначений час і місце дії: велике німецьке місто 28–30 січня 1918 року — робітничі страйки, які так прагнули підтримати російські більшовики. (Нагадаємо, що майже в цей час відбуваються події Січневого повстання у Києві). На думку дослідниці творчості Е. Мюзама Н. Павлової, п'єса «виникла як перша спроба осмислити те, що сталося за останні місяці», а зі сторінок щоденника письменника, який він вів у тюрмі, довідуємося, що «робота над "Юдою" була викликана полемікою з Е. Толлером, як з автором драми "Перетворення"».

«У всіх рецензіях підносять високу етику п'єси, — запише Мюзам 23 листопада 1919 р., — Але ця етика така, що не доводиться дивуватися схваленню буржуазної преси... Дорогі пролетарі, багаті — теж люди, тому не робіть їм зла — Любов! Людяність! Взаєморозуміння!...»[201]. На думку Н. Павлової, драма Толлера викликала особливий гнів Мюзама, тому, «що він бачив сором практичного втілення високої експресіоністичної програми морального пробудження людства». Зокрема, дослідниця знову вказувала на «дивну» поведінку Е. Толлера на фронті біля Дахау, «який чинив так само, як і його літературний герой». «Тут увесь Толлер, — писав про "Перетворення" Мюзам, — воєначальник з девізом "Не стріляйте!"»[202].

За великим рахунком, «Юда» був твором, у якому Мюзам намагався протистояти не тільки Толлерові, але й усій ідеології песимістично налаштованого експресіонізму, що виявилось навіть у формальних ознаках драми. Суперечить експресіоністському театрові вирішення конфлікту, конкретно визначено час і місце дії, конкретні фігури героїв: токар Клагенфуртер, який отримав повістку про мобілізацію і у котрого вдома залишається молода дружина з немовлям («Пролетарі можуть здихати, — каже він, — а великі пани будуть робити при цьому свої справи»); робітник Лассман, який втратив на війні зір; знаменитий вчений філософ Зеєбальд, що є носієм толстовських ідей, та революціонери — складальник Рафаель Шенк, студентка Флора і росіянин Федір Лекарєв.

Перелік дійових осіб виглядає досить незвично, а особливу увагу звертає на себе постать професора Зеєбальда. Але ще дивнішим видається зміст та ідейна спрямованість тексту, який не відповідає жодним уявленням про так звані революційні драми: головний герой п'єси — Іуда — Рафаель Шенк будь-якими засобами намагається викликати кровопролиття, спровокувати зіткнення озброєного чи неозброєного пролетаріату (остання обставина не важлива) з урядовими військами.

Як зазначив дослідник німецької драматургії періоду Веймарської республіки К. Кендлер, «Еріх Мюзам дає нове трактування міфу про "Юду": псевдо-зрадник пролетаріату насправді діє в дусі високої всесвітньо-історичної мети, оскільки своєю зрадою він провокує маси на дії. [...] Переосмислення міфу про Юду проблематичне. Робітник Шенк, головна дійова особа п'єси, вступає в зв'язок з поліцією з тим, щоб спровокувати зіткнення влади з масами. Мета провокації — привести маси до руху; а поліція іде на розв'язання передчасного виступу робітників тому, що їй легше буде їх розбити, коли вони ще не достатньо організовані. Таким чином, революційне нетерпіння та анархістська позиція по відношенню до мас створюють конфлікт, який нав'язується справжній класовій боротьбі»[203].

Аби усвідомити всю глибину суперечностей ідей, що їх проповідувала п'єса Е. Мюзама, поставлена на сцені театру ім. І. Франка 1924 року, треба хоч побіжно окреслити постать самого письменника, який разом з Толлером брав участь у квітневих революційних подіях у Баварії. Формально Мюзам, який народився в 1878 р. у Любеку в сім'ї аптекаря-єврея, не належав до представників експресіоністичного напряму, хоча підтримував досить близькі дружні і довготривалі стосунки із найвідомішим представником протоекспресіонізму в драматургії Франком Ведекіндом. Подібно до Ведекінда — той виступав у мюнхенському кабаре «Одинадцять катів» з читанням віршів, Мюзам розпочав свою скандальну письменницьку кар'єру з того, що співав власні сатиричні куплети в любекському вар'єте. «У моді був естетизм, втомленість, абсент, морфій, перенасиченість, аномалії в любовних стосунках. Беззмістовне оголошувалося сенсом життя, ницість — сутністю світу. Соціальні питання були предметом насмішки. [...] Я вважався безнадійним раціоналістом, моя участь у боротьбі робітничого класу — божевіллям або позою», — згадував Мюзам цей час у мемуарах.

З появою лівоекспресіоністського часопису «Die Aktion» (1910) Мюзам зближується

з так званими «активістами», але діяльним членом цієї групи він не став, а виступив у Мюнхені організатором анархістської групи «Дія» й розпочав видання власного анархістського журналу «Каїн» (1911–1914). З 1914 року Еріх Мюзам захоплюється ще й ідеями толстовства, які врешті-решт знайшли свій відбиток у драмі «Юда».

Драма «Юда» стала твором, що з усією ясністю втілив внутрішній конфлікт Мюзама–людини, в якій переплітались і стикалися одночасно дві протилежні ідеології: толстовство та анархізм, прихильником яких був Мюзам. Свої особисті риси він втілив і в постаті професора Зеєбальда, який користується авторитетом серед мас, оскільки є противником війни і носієм ідеалу мирної боротьби, пацифістом, духовним керівником Союзу нових людей (сам Мюзам вперше потрапив до тюрми за ухилення від військового обов'язку), і в особі поборника революційного насильства Шенка. Події в п'єсі розгортаються таким чином, що «після того, як Шенкові не вдається повернути Зеєбальда вліво — останній залишається на своїх пацифістських позиціях — він робить його об'єктом провокації. Сцена з поліцією влаштована так, що Зеєбальда арештовують на очах у готової до страйку маси. Стихійний протест проти арешту Зеєбальда є приводом до кривавого виступу, що в свою чергу підсилює гнів та рішучість мас»[204]. Отже, Рафаель Шенк свідомо іде на злочин, видає поліції свого улюбленого вчителя Зеєбальда, аби тільки зрушити маси з місця, і стає Юдою.

Знаменно, що один із перших рецензентів вистави театру ім. І. Франка за цим твором, відомий у 1920-і рр. літературознавець В. Коряк (стаття підписана криптонімом А.-І. — Avanti) досить точно сформулював суть заплутаного конфлікту «Юди». «П'єса Мюзама інтересна своїм відношенням до толстовства, — занотовує він, — що ним захоплюється сучасна німецька література. [...] Шенк віддає професора Зеєбальда, котрого безмежно любить, поліційному приставу, аби заарештований Зеєбальд не міг своїм авторитетом вплинути на демонстрантів толстовською промовою. [...] Поліція вимагає, щоб "Юда" взяв гроші і розписку і тим самим знищив себе в очах товаришів»[205].

Втім, у п'єсі Мюзама була іще одна сюжетна лінія, яку або вилучили автори спектаклю, або свідомо не помітили рецензенти. Це лінія росіянина, більшовика Лєхарєва (в деяких транскрипціях Лєкарєва), «у функції якого входить порівняння рівня розвитку революційного руху з досвідом більшовиків. Після провокації Лєхарєву в п'єсі надається заключне слово: "Німецький пролетаріат пролив кров на захист миру та свободи. Він вступив на складний шлях соціальної революції і кров'ю закріпив союз із своїми братами в Росії". Авторитетом старого більшовика він фактично виправдовує вчинок Шенка, який у розпалі провокації проголошує: "Я хочу, аби сьогодні лилась кров. Я хочу, щоб стріляли в маси! Пролетаріат повинен відчути, що революція — це не танцюльки, а варта крові, крові!"»[206]. Очевидно, 1924 року відомості про вельми тісні зв'язки німецьких та російських революціонерів, а тим більш про заохочення останніми до терору в Німеччині, було не прийнято згадувати. Інспірування справи «світової революції» більшовиками всередині 1920-х рр. стало практично таємним, особливо те, що стосувалося фінансів.

Загалом же, як зрозуміло із кількох невеличких рецензій, що дійшли до нас, де в

основному переказується зміст, постановник вистави Г. Юра, як і в «Еугені Нещасному», вдався до глибинної психологічної розробки головних дійових осіб та побіжного обрису ролі маси, хоча ідея героїчної жертви, що є дієвим стимулом для маси, являлась принциповою для Мюзама і зближувала його саме з лівоекспресіоністським рухом. Сам Гнат Юра зіграв роль Шенка, і О. Вишня беззастережно відзначив у його виконанні деякі незугарності, як-от «неприємні "розтягування" кінцевих реплік. Шенк — самий нерв, і це йому не личить»[207]. Виконання інших ролей — С. Семдором (Зеєбальд), О. Ватулею (сліпий робітник Лассман), Є. Коханенком (поліційний комісар), на думку рецензентів, було цілком вдалим, а головним недоліком вони вважали недосконалу розробку масових сцен та сценічне оформлення. «Неприємно ще вразили, порівнюючи з виставами в Малім театрі, декорації... Несвіжі вони якісь... Там все було нове, яскраве, а тут старі повитягали павільйони, і в них дали виставу. Тільки в четвертій дії новий "трамвай", але він не робив враження. Цяцька, а не трамвай»[208].

Можливо, до першої вистави театр просто не встиг підготувати нові декорації, оскільки все, помічене О. Вишнею, повністю суперечить анонсові, вміщеному в газеті «Вісті» напередодні прем'єри: «Для першої вистави режисура спинилась на п'єсі Мюзама "Юда". З огляду на те, що вона занадто розтягнута і в ній маються деякі зайві місця (нагадаємо про постать Лєхарєва. — *Г. В.*), режисер її скоротив і цим зробив сценічнішою. Головна роль в ній належить масі. Для п'єси малює декорації художник Магнер, а також готуються нові костюми»[209].

Розтягнута, заплутана й суперечлива п'єса Мюзама, наскільки відомо, більше ніколи не з'являлась на сценах радянських театрів, як і інші його драматичні твори — «Державний інтерес» (1929) та п'єса-памфлет «Погода для всіх» (1930). Власне, і в Німеччині «Юда» мав досить специфічну популярність, ставився переважно в пролетарських театральних колективах — Мангаймському народному театрі та в «Пролетарській трибуні» в Нюрнберзі. Під час свого перебування в Німеччині наприкінці 1920-х рр. П. Марков бачив «Юду» у виконанні акторів колишнього театру Е. Піскатора, на Ноллендорфплаці, в блискучому районі Берліна Курфюрстендамм, де ця вистава прозвучала для нього «одинокою згадкою про минулу революцію»[210].

Попри це, постать самого Еріха Мюзама — анархіста-революціонера, пізніше антифашиста, який після баварських подій був ув'язнений довше за інших (його засудили на п'ятнадцять років) і звільнився лише 1925 року, була досить популярною в радянських літературних колах. 1925 року він зустрічався з П. Тичиною, В. Поліщуком, О. Досвітнім, які подорожували Німеччинною й про що останній залишив спогади на сторінках журналу «Червоний шлях». А мученицька смерть Мюзама, якого 1926 р. знову заарештували та змусили здійснити самогубство в концтаборі Оранієнбург 1934 року, перетворила його, як і пізніше В. Газенклевера, також доведеного гітлерівцями до суїциду, на фігуру легендарну.

Драма «Червоні солдати» («Rote Soldaten») Карла Августа Вітфогеля була остан-

ньою і найменш вдалою постановкою (режисер С. Семдор, переклад К. Кошевського, художник Ю. Магнер) із циклу лівоекспресіоністських революційних п'єс на сцені театру ім. І. Франка. Текст її, як і текст Мюзамового «Юди», було вміщено в так званому «Збірнику революційних театральних п'єс» — виданні, що виходило в Німеччині з 1921 по 1923 роки і випускалося серіями (всього вийшло дванадцять номерів). В основному це були п'єси, призначені для пролетарського театру, з невеликою кількістю дійових осіб та жорстко сформульованою революційною ідеєю.

Ймовірно, і текст Вітфогеля, і текст Мюзама потрапив до перекладачів саме з цих збірників й обидва вони були надруковані в Харкові окремими книжечками. Видання (російською мовою) «Червоних солдатів» К. Вітфогеля Держвидаву України оформив художник-конструктивіст причетний до ЮГОЛЕФу Микола Соколов, а рецензією на нього відгукнувся в київській газеті «Нова громада» П. Рулін[211].

Німецький дослідник К. Кендлер драму «Червоні солдати» беззастережно називає «макулатурою», але зазначає, що «духовні проблеми, якими мучиться Андреас (головний ерой Андреас Варфтен. — *Г. В.*), запозичені з експресіоністської драми. Боротьба ж комуністів проти буржуазії перетворюється на гротескову пародію на справжню революційну боротьбу, і це пояснюється не тільки відсутністю таланту у автора...»[212].

Досвідчений І. Туркельтауб також не зміг зрозуміти, що, власне, відбувається на сцені, тому, аналізуючи виставу, спочатку докладно переповів зміст. «Трагедія "Червоні солдати" значно перероблена театром, показує, як підпільний комітет німецьких комуністів, бажаючи випробувати інтелігента Андрія Вартфатена (Кошевський), дає йому відповідальне доручення — пролізти в головний штаб фашистів за золотом. Чернець (Ватуля) виявляється брат Андрієвої жінки. Остання, знаючи про це, поспішає за чоловіком у штаб. Чернець умовив Андрія помилувати його і обіцяє принести золото. Андрій не вірить, але під впливом жінки вагається і робить експеримент. Чернець слідкує за Андрієм з загоном солдат і поліцією. Дружина, дізнавшись про зраду брата, попереджає комуністів. Комітет пропонує Андрієві викупити свою провину смертю. Жінка, зрозумівши весь жах, хоче взяти бомбу, щоб зустріти нею поліцію. Комуністи втікають, бомба убиває поліцію, солдат і жінку Андрія, план ченця руйнується. Комуністи продовжують роботу. Андрій йде до ченця, а той його вбиває»[213].

Постановники «Червоних солдат» у театр ім. І. Франка не змогли осягнути подібної експресивної суміші, крім того, акценти були поставлені зовсім навпаки, ніж того вимагала революційна п'єса: «В трактовці п'єси через непомічність сил виконавців увесь час почувається домінанта ченця. Ватуля чудово дає силу яскравих нюансів, а у Кошевського Андрій — розмазня, неврастенік на ходулях. Сила комунізму не втілена... Вистава ясно недоношена трупою. В ній і декораційні дефекти, і чисто технічні», — писав І. Туркельтауб[214].

Рецензуючи харківську виставу, І. Туркельтауб також називав принципові відмінності між авторами різних лівоекспресіоністських п'єс. «Вітфогель, як і Толлер, написав

п'єсу у в'язниці. Але між ним і Толлером величезна різниця у всіх відношеннях, починаючи від літературної майстерності, кінчаючи підходом до фактів і явищ»[215]. Разом з тим, цих драматургів відрізняла ще одна характерна риса. В режисерських вказівках до драми Вітфогель зазначає свою прихильність до ідей комунізму в партійно-політичному сенсі, а п'єсу присвячує В. І. Ленінові. Жоден із згаданих нами драматургів-експресіоністів комуністом не був, а деякі навіть дещо вороже ставилися до більшовицької партії.

Недосконалість постановки «Червоних солдат» Вітфогеля театром ім. І. Франка, в якій усе, крім гри О. Ватулі, було невдалим («середнє виконання жінки Андрія — Варецької. Крику в грі більш, ніж потрібно», — відзначав І. Туркельтауб), не зупиняло інших режисерів перед опануванням його експресивно-містичної революційної драматургії. Одноактівка «Втікач» Карла Августа Вітфогеля була підготовлена в майстернях «ГИТИС» під керівництвом В. Мейєрхольда 1924 року. Це одна з найпоказовіших лівоекспресіоністських п'єс, де конфлікт має не зовнішній характер — зіткнення пролетаріату і буржуа, а внутрішній сенс: проблема особистої свободи і обов'язку перед партією (нагадаємо драму В. Винниченка «Великий Молох»); ціна рятування коханої жінки і непорушність інтересів партії і т. д. Загалом її сюжетні обставини дуже нагадують ті лещата долі, в яких опинялась більшість самих драматургів-експресіоністів: «Революціонер, який втік з лікарні для божевільних, веде сім телефонних розмов. Одну — з партією, одну — з батьком, дві — з товаришем, який допоміг йому втекти, дві з коханою, останню — з поліцією. П'єса починається вдалою втечею, а закінчується добровільною явкою втікача, обумовленою інтересами партії. — переказував сюжет німецький комуніст Б. Райх, який 1926 року змушений був емігрувати до Москви. — Всього двадцять хвилин вистави включають [...] розрив з батьком, мрії про особисте щастя та свободу, відмову від цієї мрії, самогубство коханої»[216].

Ще одна п'єса Карла Вітфогеля таки з'явилася в листопаді 1925 року в Україні в робітничому театрі «Металіст» у Харкові. Це була драма «Хто найдурніший», сюжетну основу якої склала історія про німецьких ткачів, «яких експлуатував також ткач, що розбагатів у нечесний спосіб, обдурюючи своїх товаришів. Дія відбувається то в Німеччині, то в Африці, то в Китаї, куди попадають два робітники, шукаючи найдурнішого чоловіка для задоволення примхи фабриканта, що хотів таким чином позбутися невигідного нареченого своєї доньки»[217]. Цю «дурну», на думку рецензента, п'єсу режисер зумів перетворити на цікаву постановку, де були «непогано зроблені масові угрупування. Чудові китайські парасольки, різнокольорові ліхтарики. [...] Ефектні вбрання зроблені по малюнкам Булаховської. Яскрава і сценічна музика молодого Дунаєвського»[218].

А 1925 року «Людину з ідеєю» Вітфогеля взявся готувати до постановки Державний драматичний театр ім. М. Заньковецької, який тоді був пересувним і тимчасово перебував у Катеринославі, орендуючи приміщення театру ім. Луначарського. «Людина з ідеєю» Карла Августа Вітфогеля, що мала підзаголовок «еротична драма», також була поекспресіоністськи заплутаною та ідейно суперечливою: «Дія розгортається з вражаю-

чою ескізною раптовістю та напругою, закидає ефектними подіями. Замах на партійного працівника, розрив великосвітської дами з нареченим та сім'єю, швидкий союз дами з партійним працівником, переїзди затравлених шпиками нелегальних працівників. Убивство через ревнощі партійного робітника партійцем же. Задушлива любовна ідилія на яхті кофейного короля; перехоплена звістка про революцію, революціонізація екіпажу та змушений курс яхти до берега, до революційної дії», — переповідав зміст п'єси Б. Райх[219]. Але, порівнюючи цю драму з іншими текстами Карла Вітфогеля, Райх зазначав, що колізія особиста пристрасть — революційна дійсність в ній не була надто важливою. «Особиста пристрасть може у вигляді епізоду заповнити відпочинок між битвами або супроводжувати бій. Але в серйозний момент вона мовчки йде з місця подій. У формулі: колізія обов'язку і пристрасті — величина "обов'язок" замінюється "обов'язком перед революцією". Із переліку подій відповідно до смислу виділяється подія: "боротьба за пролетарську революцію". За жанром — це революційний репортаж, пригоди в підпіллі, загострені еротичними пригодами»[220].

Із повідомлень в катеринославському театральному тижневику «Искусство трудящихся» нам відомі грандіозні плани театру ім. М. Заньковецької на зимовий сезон 1925–1926 рр., що розпочався 8 листопада. «В репертуарі театру на зимовий сезон такі п'єси: "Людина з ідеєю" Вітфогеля, "Отелло" Шекспіра, "Бунт машин" О. Толстого. Крім того, запрошено на одну постановку К. Станіславського. Склад театру збільшено — до театру прийнято акторів О. Загарова, М. Морську, Є. Золотаренка та ін. ... Завідателем художньої частини залишається Романицький. Цей наступний сезон у заньківчан буде ще цікавий тим, що в театрі будуть гастролювати видатні російські актори — в п'єсах "Плебейка", "Чорна пантера", "Брехня", "Гріх" виступить Валерія Драга. Взимку Б. Романицький має виїхати за кордон до Берліну і Праги»[221].

Більшість із наміченого художнім керівництвом театру, за винятком легендарної постановки "Отелло" В. Шекспіра П. Саксаганським, на жаль, не здійснилася. І ми навіть точно не можемо сказати, чи відбулась постановка «Людини з ідеєю» чи ні, оскільки свідчень про саму виставу в тогочасній катеринославській пресі відшукати не вдалося[x]. Справа в тому, що в грудні 1925 р. заньківчани працювали в мандрівному режимі, а в кращому катеринославському театральному приміщенні на проспекті Карла Маркса гастролював театр «Красный факел» з Одеси.

Крім того, матеріальний стан театру ім. М. Заньковецької на цей час був надзвичайно скрутним, про що буквально волав О. Вишня в своїй замітці, подивившись спектаклі цього колективу в грудні 1924 р. у Харкові. «Кінець кінцем після подорожей і по шпалах, і над шпалами — Катеринослав, міський театр ім. Луначарського, де заньківчани "грають сезон". Що й казати, матеріальні злидні (найбільша "ставка" для режисера й актора 42 крб. на місяць!) сильно затримують розвиток театру! Нема ж нічого! Ні художника, ні музики, ні декорацій.. Хочеш нову постановку — одривай, значить, із свого і без того дуже й дуже не ласого шматка — на декорації, чи на вбрання, чи на ще щось там...

Трішечки до його уваги, невеличку йому моральну й матеріальну допомогу — і на Катеринославщині матимемо радянський театр, з якого пишатимемося...»[222].

Навряд чи театр, який тільки-но втратив одного з фундаторів, керівника та провідного актора — О. Корольчука, і де платня акторам дійсно була жебрацькою (один золотий червінець становив на той час кілька десятків тисяч звичайних рублів), а особливо зважаючи на важку хворобу Б. Романицького восени 1925 р., міг вчасно і якісно готувати кілька прем'єр одночасно, бо в грудні 1925 р. основний склад трупи працював над випуском спектаклю «Отелло».

Як і будь-яке складне, суперечливе та багатогранне мистецьке явище, театральний експресіонізм в Україні, дослідженням якого чи не першою запропонувала зайнятися Н. Кузякіна[223], потребує не одного, а кількох ракурсів розгляду, тобто не може бути обмеженим культурно-мистецьким, політико-ідеологічним, емпірично-хронологічними аспектами, а вимагає ще й соціально-політичної та компаративістсько-контекстуальної точки зору на нього.

Адже, на перший погляд, досить важко пояснити, чому захоплення українських театрів німецькою лівоекспресіоністичною драматургією було сталим і завзятим, незважаючи на її ідейну суперечливість та сюжетну неоднозначність, а також на те, що режисерам досить складно було опановувати подібні умоглядні тексти. На нашу думку, крім добре відомих політичних факторів та загальномистецьких причин, що лежать на поверхні: поширення експресіоністичної течії на всьому терені Європи, були ще, так би мовити, поштовхи місцевого характеру. Йдеться про ті загальноісторичні реалії, характерні для революційних подій у Німеччині та в Україні, що вийшли на перший план. І в цьому сенсі важко не помітити, що події в п'єсах німецьких експресіоністів розгортаються з хронологічною відповідністю до українських подій, а це бачив і переживав пересічний глядач, який на власній шкурі відчув німецьку окупацію, петлюрівську владу, денікінську білу гвардію, більшовицький терор і т. д.

Цікаво, що саме в той момент, коли експресіоністична течія практично втрачала свій вплив у європейському мистецтві, а в Радянському Союзі до цього напрямку почали ставитися вороже, в українській мистецтвознавчій критиці з'явився узагальнюючий нарис Н. Берковського «Новітня німецька література» з підзаголовком «Натуралізм–імпресіонізм–експресіонізм» і редакційною приміткою «стаття дискусійна»[224]. Наукове підґрунтя цієї статті складає вчення про стилі, яке в першій чверті XX століття дало неабиякий поштовх різноманітним формалістичним теоріям, і саме тому розмову про експресіонізм Н. Берковський починає з його визначення як «останньої стильової формації дрібнобуржуазної літератури». Вірно це чи ні, але для нас важливо зазначити вплив експресіонізму на діяльність українських театрів саме як стилю, який вимагав певного, особливого способу сценічного існування, певної внутрішньої аргументації тексту, особливої душевної напруги з боку акторів.

Крім того, теоретична частина праці Н. Берковського є важливою настільки,

наскільки підтвердження своїй концепції про особливі формальні характеристики експресіонізму як напряму автор знаходить у текстах «Еугена Нещасного» Е. Толлера та «Ділка» В. Газенклевера. В кожному з них, а також у драмах Г. Кайзера, Н. Берковський відзначає щось формально, зовнішньо подібне, певну «викрученість», потворність сюжету, глибинний, безнадійний, відчайдушний і непоправний комізм ситуації. В обох п'єсах особисте — це щось втрачене й розчавлене або, що найгірше, присвоєне суспільством. Мораторій на «таїни душі» відсутній, духовна сутність виснажена і розчавлена та врешті-решт стає непотребом. І що найприкметніше, Н. Берковський зовсім не звертає уваги на проблеми війни, революції, соціальної нерівності, а намагається проаналізувати найсуттєвіше в експресіонізмі — морально-етичну доктрину та її недвозначні прояви в тексті.

Про «Еугена Нещасного» цей дослідник, зокрема, писав: «Толлер виступає як християнський пацифіст. Війну він трактує як особисту втрату і лихо насамперед, і він карає свого Еугена глибоко-особистим біологічним лихом. Не типовий випадок катастрофи, а катастрофа, з якою можна бути лише на самоті, — ось чим агітує він перед дрібним буржуа. Та хутко Еугенова доля розгортається як спроба поставити євангельську містерію. Еуген, за думкою Толлера, мусить стати центром братства і співчування саме тому, що його нещастя — і смішне, і трагічне, смішне, бо не соціальне.

Але й соціалісти, і буржуа глузують з Еугена. Містерія відкладається, люди не збираються навколо Еугена. Песимізм у Толлера в тому, що найінтимніша трагедія, найглибша особиста поразка в правах — так і залишаються неусуспільненим фактом, і що більше набирає особа своїх відмінних ознак, то самотніша вона, віддана на свої власні сили. Так підказує містичні висновки екскурсія в потойбіч "я", в релігійні сфери, де можна дістати компенсацію за байдужість суспільства»[225].

Людині початку 1920-х рр., яка втратила або надбала під час революції все, для збереження особистих етичних цінностей або для беззастережної відмови від них необхідне було мистецьке осмислення «революційного кривавого проносу» на Україні в 1918–1920 рр., що зорієнтувало б її в тому, які сили руйнували минуле та здобували майбутнє. За великим рахунком, цю лакуну заповнювали сценічні втілення німецьких експресіоністських п'єс, які начебто відповідали пересічному глядачеві на безмежну кількість питань, поставлених кривавими революційними подіями, тектонічним розколом соціуму, втратою традиційних морально-ціннісних орієнтирів.

Більшовицька навала 1918–1919 рр. в Україні була своєрідним експортом революції зі Сходу, і те саме намагалися здійснити російські більшовики в Баварській республіці. Експорт революції в Україну вдався, а власні соціал-демократичні сили, і серед них В. Винниченко, були розпорошені, знищені та емігрували. Саме в круговерті цих складних політично-моральних факторів ми вбачаємо причини того, що німецьке експресіоністичне мистецтво стало неформально близьке українцям на початку 1920-х рр. Зазначимо, що ще відомий російський філософ Ф. Степун пробував провести паралелі

між революцією в Росії та Німеччині і виявив між ними більше розбіжностей, ніж подібностей. Тоді як для України та Німеччини такі порівняння є закономірними: близько року українські землі знаходилися під окупацією німецьких військ, і саме тоді революційний тиск з боку Росії значно зменшився.

# Розділ 4. ДРАМАТУРГІЯ І ТЕАТР ЕКСПРЕСІОНІЗМУ. ВАРІАНТ ПОПУТНИКІВ

Переважна більшість сучасних досліджень, присвячених українській драматургії і театру 1920-х рр. обмежується вельми стандартним переліком імен: І. Дніпровський, І. Кочерга, М. Куліш, Я. Мамонтов, І. Микитенко. Поза тим, реальний ландшафт української драматургії цього періоду набагато строкатіший і заповнений іще десятком постатей, сьогодні, переважно, зовсім забутих. Адже середина 1920-х рр. — це час своєрідного вибуху не лише у сфері сценічної, а й драматургічної творчості. І експресіоністичні інтенції, що доволі активно проявилися в творчому доробку цілого ряду українських драматургів 1920-х рр., провокували тогочасних театральних діячів до пошуків принципового нових засобів виразності та сценічної стилістики експресіоністсько-конструктивістського формату.

За вказівкою Ю. Смолича[226] в середині 1920-х рр. дозвіл до вистави отримали приблизно 700 вітчизняних творів, хоча чималий відсоток серед них припадав на так звані п'єси-агітки. Переважна більшість написаних сількорами нових п'єс за манерою письма наслідувала реалістично-побутові драми. Автори вдавалися в ремарках до докладного опису зовнішності дійових осіб, обставин дії, нагромаджували сюжетні перипетії, слідуючи повістярським принципам, нехтували концентрацією сюжету, динамікою подій і композиційною стрункістю. Драматургічно слабкі твори фактично були неготовими для сцени, про що недвозначно висловився Я. Мамонтов у статті «Про драматичні дебюти 1923–24 р.»[227]

Прикметно, що аналізуючи драматургічний доробок самого Я. Мамонтова початку 1920-х рр. О. Білецький вбачає продовження ним Винниченкових тенденцій «який взяв на себе роль "поета проблем" Ібсена». Відтак генезу мамонтовської творчості критик відслідковує у протоекспресіоністичній драматургії й зазначає, що «від питань, так би мовити "естетичних", драматург переходить до проблем соціальної етики. Відповіді його, все ще відповіді ідеаліста, учня Ніцше (епіграф до "Аве Марія") та Ібсена. [...] До впливів Ібсена приєднуються вплив Верхарнових "Зорь" (масові сцени) та німецьких експресіоністів. З самотніх кімнат дійство вийшло на широкі майдани схематизованих до абстракції міст сучасної Європи. Дієві особи вже не символи, а алегорії»[228].

Ця, не позбавлена негативних оцінок характеристика О. Білецьким творчості Я. Мамонтова, є влучною і показовою. Драма «Коли народ визволяється», яка на сценах театрів ішла під скороченою назвою «Колнарвиз», наче повторювала модель і сюжет Кай-

Яків Мамонтов

Іван Дніпровський

зерівської драми «Громадяни Кале». Написана 1922 року, вона є однією з перших українських революційних п'єс, створених поза канонами традиційної реалістичної драми, що увібрала в себе досвід німецької експресіоністичної драматургії, їхню соціально-етичну програмність та патетику і навіть спосіб організації драматичної дії. Якщо ранні драматургічні спроби Я. Мамонтова, зокрема «Дівчина з арфою» і «Драматичні етюди», які доволі зневажливо охарактеризував О. Білецький: «Пожовклою книжкою тхне від їхніх дієвих осіб і від їхніх настроїв. Проносяться тіні Ібсена, Пшибишевського, Тетмайєра, Винниченка. [...] Дія — поза простором і часом, та час і не важний: дієві особи такі високо-шляхетні, такі витончено-чулі, що звичайно, існувати вони могли тільки у мріях, а не в життєвім оточенні драматурга. Чинять вони, до речі, мало, але вони мріють і говорять, а говорять лишень про "високі матерії"»[229], були позначені естетикою символізму, то наступні його кілька п'єс вочевидь тяжіють до експресіонізму.

Написані та втілені в середині 1920-х рр. п'єси Я. Мамонтова, М. Ірчана, І. Дніпровського, А. Любченка ніби підхопили та занурили в український контекст ідейно-естетичні розробки німецьких драматургів-експресіоністів. З-під пера українських драматургів М. Жука і Л. Первомайського вийшли п'єси, які наче змодельовані з Толлерової «Людини-маси», а «Ваграмова ніч» Первомайського сюжетно буквально збігається з подіями «Людини-маси».

Особливим чином експресіоністичні тенденції стосуються драматургічного дебюту І. Дніпровського «Любов і дим» (1925), про який Ю. Смолич писав, що це «перша спроба, досить вдала, прищепити українській драматургії експресіоністичні прийоми. Манера письма в Дніпровського цілком оригінальна. Він цілком відходить від старого театру. Його діалог настільки динамічний, що сам по собі заступає дію. Він шматує переживання персонажів, рве й їхню фразу. Але це рвання не йде на мінус п'єсі, бо весь прискорений темп та динамічність розвитку дії визначають потребу рубаної фрази»[230]. Зокрема, «Любов і дим» навіть за розвитком сюжету подібна до прорадянського продовження другої частини трилогії Кайзера «Газ»[231].

Разом з тим, серед величезної кількості новітніх українських драматичних творів, написаних у позапобутовій, експресіоністичній манері, з активним використанням символіки, чиї конфлікти витворювалися на основі гранично напружених соціально-гострих ситуа-

Афіша вистави «Яблуневий полон» І. Дніпровського, театр ім. М. Заньковецької (МТМК України)

ції, сценічного втілення зазнали лише п'єси вищезгаданих драматургів. Інші експресіоністські драми й драматичні шкіци, — Б. Антоненка-Давидовича «Лицарі "абсурду"», М. Ледянка «Перед зміною володарів», І. Крушельницького «На скелях (Каверна № 16)» та Я. Галана «Вероніка» на сценах професійних театрів України у 1920-і рр. так і не з'явилися. Театральні колективи інколи не в змозі були адекватно втілити запропоновані новаторські драматургічні форми, або відверто побоювалися незвичного типу сценічності.

Наприклад, повноцінну сценічну історію отримала не експресіоністська драма І. Дніпровського «Любов і дим», а більш пізня «Яблуневий полон», де драматург наближався до психологічної драми з «конкретно окресленими життєвими характерами дійових осіб протилежних таборів»[232]. На українській сцені вона з'явилася 1927 року в театрі «Березіль», і 1928 — в театрі ім. М. Заньковецької та Одеській Держдрамі. А роком пізніше в кількох театрах України відбулися прем'єри наступної драми Івана Дніпровського «Шахта "Марія"».

Поза тим, п'єси авторів, які, хоча й не були проповідниками експресіонізму в прямому сенсі слова, але надзвичайно активно займалися новаторськими пошуками в драматургічній сфері, могли б стати поживним ґрунтом для сценічного авангардотворення в Україні. Для таких різних авторів, як українських, так і зарубіжних, зокрема Я. Мамонтова, М. Жука, І. Крушельницького, М. Ірчана, Я. Галана, К. Чапека, Ю. О'Ніла, які мешкали в різних країнах, на різних континентах і чиє творче становлення відбувалося у принципово різних умовах, експресіонізм і конструктивізм стали плацдармом для реалізації різних концептуальних чинників, як-от ідейно-політичного (М. Жук, І. Крушельницький, М. Ірчан, Я. Галан), ідеологічно-конструктивного (К. Чапек), образно-композиційного (Ю. О'Ніл). За великим рахунком, жодний із запропонованих авторами чинників не був адекватно дешифрований у процесі сценічного втілення в українських театрах. Але самі по собі спроби їхньої реалізації несли імпульс сценічного авангардотворення, який відлунював у театральному процесі України в цілому.

Експресіоністськими першотворами української драматургії, втіленим вітчизняним театром, стали драми М. Жука «Мадонна з Ефесу» та «Плебейка» і п'єси М. Ірчана, поставлені в театрі ім. М. Заньковецької. Творчий доробок відомого українського художника й літератора, близького знайомого Леся Курбаса, Михайла Жука, практично ніколи не був

об'єктом уваги театрознавців. Інтерес до його театральної діяльності виявила хіба що Н. Кузякіна, яка, досліджуючи український театр 1920–1930-х рр., мала на меті заповнити цю лакуну. Поза тим, відомо, що Михайло Жук був не лише талановитим маляром, графіком, а й непересічним поетом і драматургом, чия літературна творчість зазнала як символістських, так і експресіоністських інтенцій.

Навчаючись у 1900–1904 рр. у Краківській академії мистецтв, Михайло Жук перебував під безпосереднім впливом видатного польського художника, драматурга і режисера Станіслава Виспянського, вважав себе його учнем і, почасти навіть повторював дуалістичну долю свого патрона в мистецтві. Більше того, у листі до Н. Кузякіної Михайло Жук зазначав: «...ще студентом Краківської академії я приймав участь у постановках п'єс мого професора, польського драматурга й художника Станіслава Виспянського»[233].

Писати вірші, сповідуючи символізм, Михайло Жук почав доволі рано, ще в свій перший київський період, коли навчався у рисувальній школі Миколи Мурашка. А 1912 року, вже після повернення з Кракова, в Чернігові вийшла його поетична збірка «Співи землі», обкладинка якої була ним власноручно оздоблена зображенням екзотичних, як для України, цикламенів[234]. Домінантою символістського спрямування творчості цього митця можна вважати його приналежність до осередку часопису «Музагет», що видавався в Києві 1919 року.

Але не тільки в живописі й графіці він маркує себе як символіст. Наприкінці 1910-х рр. Михайло Жук заявляє про себе як драматург символістського спрямування. 1918 року в часописі «Шлях» була надрукована його «драматична студія у 3 діях» «Легенда», створена під безпосереднім впливом широковідомої «Легенди» С. Виспянського, а 1920 року ця п'єса була поставлена на сцені Чернігівського театру.

Зазначимо, що після «Музагета», з його символістсько-акмеїстським кодуванням, чернігівський часопис «Шлях» став прихистком саме для модерністської драматургічної творчості в Україні, ареал якої, направду, тоді був доволі обмеженим. Зокрема, тут була видрукувана вищезгадана п'єса Я. Мамонтова «Дівчина з арфою», якою автор декларував символізм в Україні, виступаючи проти футуристів, «як майбутніх могильників природної краси, головних винуватців глибокої кризи культури, які нігілістично ставлячись до людських емоцій і почуттів, фетишизували місто, співали гімн високорозвиненій техніці, машині»[235].

Експресіонізм у літературній творчості Жука проявився роками пізніше і передовсім через перекладацьку діяльність. Під час свого другого чернігівського періоду він перекладає експресіоністську драму Л. Андреєва «Цар голод» (переклад не закінчено) та першу частину трилогії Г. Кайзера «Газ» «Корал», яка в Україні не ставилась.

Водночас, крім Виспянського, іншим взірцем у драматургічній творчості для М. Жука, можна припустити, в цей час стає В. Винниченко, з яким він, вочевидь, був знайомий у роки свого перебування в Києві і чий портрет намалював уже в середині 1920-х рр. Знаменно, що свою «дію драматичну», п'єсу на три дії «Мефісто», видрукувану в Чернігові 1920 року, він підписав псевдонімом Мігуелес (нагадаємо, так звали одного з персонажів драми В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь»).

Після «Легенди» і «Мефісто» на початку 1920-х рр. у Жука з'являється ще дві оригінальні модерністські п'єси, створені з очевидними намірами внести радикальні зміни в традиційні кліше української драматургії. Обидві вони, і «Мадонна з Ефесу», і «Плебейка» були втілені Б. Романицьким на сцені театру ім. М. Заньковецької в 1923 та 1925 рр. На інші постановки М. Жук тільки сподівався. Адже, як повідомляв журнал «Червоний шлях», «в колі франківців художник і письменник Жук зачитав свою нову п'єсу "Плебейка" з життя Візантійської епохи. П'єса справила дуже гарне враження, як закінчений літературний твір, ідеологією відповідаючий сучасності»[236].

Комедія М. Жука «Мадонна з Ефесу» була поставлена на сцені театру ім. М. Заньковецької, коли за офіційною версією цей колектив перебував у постійних мандрах, а на ділі осів на кілька літніх місяців на Чернігівщині. З весни по осінь 1923 року театр виступав у Ніжині, інших містечках та самому Чернігові, де мешкав Михайло Жук, працюючи в Губнаросвіті.

Ймовірно, саме тоді митець особисто познайомився із заньківчанами й запропонував їм свій твір, тим більше, що в репертуарі театру на той час практично зовсім не було сучасної драматургії. Прем'єру зіграли також у Чернігові 25 серпня 1923 року але, на відміну від попередніх спектаклів цього колективу, вона готувалась значно ретельніше: були виготовлені нові декорації (художник П. Погрібний), пошиті костюми, а композитор Б. Крижанівський спеціально до вистави написав музику, яку виконував оркестр під його диригуванням.

На жаль, позитивний, але надто лаконічний відгук дописувача чернігівської газети практично не дає жодного уявлення про сам спектакль: «П'єса написана і ставиться, наскільки дозволяє її темп, в тонах легкого французького гротеску, — писав він. — Комедія глибока за задумом і витримана за формою. Костюми і декорації за ескізами художника Погрібного витримані в дусі п'єси, її комедійного тону»[237].

Разом з тим, власне режисерське втілення «Мадонни з Ефесу» Б. Романицький характеризував як спробу створити новаторське синтетичне видовище, де б домінувало не слово, а загальномистецьке рішення, що поєднувало концептуальне музичне звучання, кольорову гаму й архітектурні форми декорацій. Те, що через десять років він детально описував у своїх мемуарах, вельми нагадує засадні принципи театральної діяльності учителя Михайла Жука Станіслава Виспянського, який кілька років працював режисером і сценографом у Краківському театрі й намагався втілити в життя саме ідею синтетичного театру.

«Інтерес до синтетичного використання всіх видів мистецтв на театрі вже позначився у заньківчан у виставі "Мадонна з Ефесу" (літо 1923 року), — писав Б. Романицький. — Це була цікава для нас спроба побудувати виставу за принципом синтетичного пов'язання речового оформлення, музики, світла, руху, гри, аксесуару й слова. План сатири підсилювався дещо гротесковим обарвленням. Строго зумовлені й зафіксовані сценічні положення персонажів, на межі дійсності і фантазії, швидкий темп, що протягом дії весь час несподівано уривався "мертвими" паузами, які здавалися навмисне недоречними й які в той же час, а почасти саме тому, легко й гостро підкреслював сатиричну думку. В двох останніх діях (всього три) — трьохмірність декоративної побудови, що вже сама примушувала актора інакше

Афіша вистави «Плебейка» М. Жука, театр ім. М. Заньковецької (МТМК України).

почувати на кону всю свою фактуру; іронією перейняті строї персонажів, барвисті і такої легкої форми, аби допомогти акторові підкреслити всю сатиричну гротескність штучно збільшеної емоційності їхнього руху; швидкий ігровий легкий рух масовок, рух, пройнятий одним певним завданням, що визначився цілеспрямуванням вистави жорстко висміяти святенництво буржуазії і взагалі панської моралі»[238].

Крім засад синтетичного театру С. Виспянського, які доволі прозоро проступають в нотатках Б. Романицького, необхідно звернути увагу ще й на новітні непобутові прийоми гри, зазначені режисером. Вочевидь, це було пластичне рішення, яке мали реалізовувати актори не дуже звиклі до цього. Згадаймо хоча б красномовні відгуки Леся Курбаса 1923 року про «побутовізм» трупи театру ім. М. Заньковецької, на сцені якого «кращі та свідоміші "побутовщики" Романицький та Корольчук» оперували традиційним українським сценічним набором[239]. Додамо, що про діяльність цього колективу він знав з власного досвіду, бо саме 1923 року у заньківчан Л. Курбас здійснив свою єдину постановку в некерованому ним театрі — «Гайдамаки» за Т. Шевченком, які йшли на сцені Чернігівського літнього театру на валу.

Відсутність гучного резонансу щодо тогочасних успіхів театру ім. М. Заньковецької і гостра критика Курбаса можуть опосередковано свідчити, що у цього колективу та його керівника було більше намірів, ніж реальних творчих здобутків. Втім, цьому також були вагомі пояснення — матеріальна незабезпеченість і відсутність стаціонарного приміщення.

Наступною п'єсою М. Жука «Плебейка» в постановці Б. Романицького, сценографії І. Желаєва та музичному оформленні В. Йориша заньківчани відкрили сезон 1925–1926 рр. у Катеринославі, де працювали протягом кількох років. Про цю виставу також мало що відомо, оскільки збереглася фактично єдина рецензія та повністю відсутні спогади про неї. Анонсуючи прем'єру, дописувач катеринославського часопису «Искусство трудящихся» зазначав, що «Автор не подав трагедії якогось певного стилю, не увів означену добу. Й інтерпретація Б. Романицького цілком погоджена з задумом драматурга. Нема стилю певної нації і навіть певної епохи, але в роботі автора, в оформленні сцени і в усьому — утворений спеціальний стиль п'єси "Плебейка"»[240].

Дійсно, трагедія «Плебейка» — п'єса начебто історична. Щоправда, історичним тут було лише тло, на якому моделювалася актуальна для 1920-х рр. революційна ситуація.

Більше того, між соціально-актуальним сюжетом «Плебейки», поданим в історичному середовищі, можемо вбачати безпосередні паралелі як із політичними драмами С. Виспянського, так і з суспільно-ангажованою драматургією Лесі Українки і навіть з німецькими експресіоністськими драмами. Справа в тім, що доволі поширений сюжет про повстання рабів Михайло Жук трактував, ніби наслідуючи модель експресіоністського театру, коли глибоко індивідуальне, інтимне начало, яке ховається в «сутінках душі», зіштовхується з суспільною необхідністю, соціальними зобов'язаннями, і людина виявляється приреченою на трагічну загибель.

Долю головної героїні п'єси М. Жука плебейки Маріти, роль якої виконувала В. Любарт, можна розглядати як дзеркальне відтворення трагічної історії Соні з п'єси Е. Толлера «Людина-маса». Різниця полягає в тому, що Соня кидає своє буржуазне благополуччя, аби захистити знедолених пролетарів, й опинившись у вихорі революційної боротьби, не погодившись на насильство, якого вимагала боротьба, гине.

Плебейка Маріта за наказом ватажка повстання також наче добровільно кидає своє середовище, аби звабити, а потім вбити ненависного імператора. Далі інтрига розвивається за вкрай індивідуалістичною експресіоністичною логікою, яка не витримує прямолінійних буквальних рішень. Маріта закохується в помираючого імператора, якого сама ж отруїла. Відтак вона вже направду зраджує свому класові й хоче помститися за смерть власної жертви, а тому оголошує себе імператором і жорстоко душить повстання.

Всі ці непередбачувані вчинки дивної, «невизначеної» революціонерки Маріти автор п'єси пояснює через назву — плебейка. Маріта нестійка в своїй революційній затятості, оскільки звикла бути служницею, плебейкою. Відхід від ортодоксальної революційної ідейності характерний, як зазначалося вище, і для Соні з «Людини-маси», яка також не може йти до кінця, оскільки вона «буржуазка».

На думку рецензента, вистава і переборювала, і повторювала недоліки п'єси: трагедія любові, відтворена на кону В. Любарт (Маріта) і В. Яременком (Імператор), перекривала трагедію класової боротьби, хоча в фіналі з'являвся ватажок повстання Горбань (Б. Романицький) і вбивав Маріту.

«Трупа зробила доволі багато, аби виконати всі завдання автора і щоб приховати всі недоліки п'єси, — зазначав рецензент. — Вона намагалася внести якнайбільше руху в п'єсу. Їй вдалося трохи замаскувати риторичність трагедії і відтворити картину боротьби. Але виключно зовнішніми діями важко було, звичайно, заповнити великі прогалини її внутрішньої недієвості. Все ж масові сцени створювали ілюзію, і це результат великої роботи трупи. Але вони (Яременко і Любарт) оживили ці два символи п'єси і вдихнули життя в своє кохання. Звичайно, Яременко був не надто загрозливим для імператора-пригноблювача, але це вже вина автора, який захопився трагедією любові більше, ніж трагедією класів»[241].

Незвична й експериментальна драматургія М. Жука важко знаходила свого реципієнта в тогочасній українській провінції і, можливо, тому, крім театру ім. М. Заньковецької, вона ніде більше не ставилась й ніколи не друкувалась, а тому повністю випала з кола уваги

Мирослав Ірчан

дослідників. Поза тим, при надто складному та непевному становищі театру ім. М. Заньковецької в середині 1920-х рр., про що йшлося вище, тенденція у доборі репертуару цього театру була пошуковою: 6 лютого 1926 року заньківчани вперше на Наддніпрянщині представили «Отелло» В. Шекспіра в постановці П. Саксаганського, замість української класики ставилися сучасні українські п'єси, зокрема вищезгадана «Плебейка» М. Жука й твори Я. Мамонтова, готувалася до постановки експресіоністська драма М. Ірчана «Родина щіткарів».

Творча діяльність Мирослава Ірчана на початку 1920-х рр., який, на думку Ю. Смолича, цілком осторонь стояв від тогочасного українського театру, оскільки жив тоді в Америці[242], була буквально перейнята експресіоністичними тенденціями. Якщо О. Бургардт захоплено перекладав українською вірші Е. Толлера і подавав про нього наукові розвідки, то М. Ірчан був одержимий творчістю Е. Сінклера й друкував статті, присвячені саме його творчості. На думку дослідників ряд творів М. Ірчана відлунює творами В. Стефаника, М. Черемшини, К. Гриневичевої, а з іншого боку, в них відчувається безпосередній вплив Сінклера[243].

Поставлена багатьма робітничими театрами світу, зокрема у Канаді, в США, і навіть Празьким Національним театром (1929 р.), його драма «Родина щіткарів», серед професійних колективів України була втілена лише в театрі ім. М. Заньковецької 1926 року. Через рік на цій же сцені в постановці Б. Романицького і 1928 року в харківському Червонозаводському театрі в режисурі О. Загарова з'явилася Ірчанова «Підземна Галичина», яка, попри увагу до неї критики (в журналі «Сільський театр» навіть був видрукуваний режисерський план постановки цієї п'єси), ставилась переважно самодіяльними робітничими гуртками. Ймовірно, вірно відзначав Ю. Смолич, що «його п'єси не скрізь придатні до радянського театру, не завжди може імпонують радянському глядачеві, бо пише він в умовах ворожого оточення й закликає до революції, яку пережив уже наш глядач»[244].

Поява і добір нових імен різних драматургів, у тому числі драматургів-іноземців, на афішах українських театрів у першій половині 1920-х рр. переконливо свідчить про наполегливі пошуки театральних колективів у сфері експериментальної сценічної форми саме через нову драматургію. Серед тих, хто досить швидко і активно був включений в український національно-театральний обіг, прізвище Карела Чапека — найпопулярнішого драматур-

Олександр Загаров

га-експериментатора тодішньої Чехословаччини. Йдеться про першопрочитання драми К. Чапека «R.U.R.» на українському кону, оскільки принципового значення цій постановці надає неординарна мистецька ситуація, в якій вона здійснювалась, активна дія об'єктивних чинників, що зумовила художньо-суспільний резонанс.

Як зазначає дослідник Дж. Стайн, на створення чеським письменником, драматургом, журналістом К. Чапеком драми «R.U.R.» (Россумівські універсальні роботи) принциповий вплив мав твір Г. Кайзера «Газ». Ця п'єса К. Чапека є найпоказовішим прикладом жанру антиутопії у світовому театрі XX століття. Уперше вона з'явилася на сцені Національного театру в Празі 1921 року. Це був успіх, якого ще не бачив ні чеський театр, ні сам К. Чапек. Відомий до цього тільки вузькому колу осіб у себе на батьківщині, драматург раптом став всесвітньо знаменитим автором. П'єсу одразу було перекладено багатьма мовами світу, в тому числі й українською, і поставлено на багатьох сценах. Невідоме слово «робот», завдяки текстові К. Чапека, стало загрозливим символом урбаністичної біди.

Першим інтерпретатором драматургії К. Чапека в Україні став режисер О. Загаров. Уродженець міста українських корифеїв, він тривалий час працював у Росії, зокрема у МХТ, співпрацював з т. зв. малоросійськими трупами іще в 1900-і рр. Знову потрапив до України в період 1918–1919 рр., а після короткочасного перебування на посаді режисера у театрах Києва, зокрема Державному драматичному та ім. Т. Шевченка, переїхав до Львова, де керував театром Товариства «Українська бесіда»[245].

Далі їде на Захід, опиняється в Ужгороді, де й очолює український Руський театр товариства «Просвіта», замінивши на цьому посту Миколу Садовського. З кінця 1923 по 1925 рік він працював на території Чехословаччини, в Руському театрі товариства «Просвіта»[246]. Фактично Загаров повторив шлях свого попередника Миколи Садовського та багатьох інших (зокрема, російського режисера Бориса Крживецького), які, пропрацювавши на Закарпатті, переїжджали до Чехії, а потім поверталися в Україну. Але зовнішня подібність життєвих перипетій Миколи Садовського і Олександра Загарова під час їхньої діяльності закордоном — спершу головування у Руському театрі, а потім робота у чеських трупах — не виключає принципової різниці у їхній мистецькій практиці.

На відміну від послідовних прагнень Миколи Садовського до створення в Ужгороді

Карел Чапек

взірцевої української трупи з традиційним народним репертуаром, на зразок того знаменитого колективу, який існував у Києві, пріоритетним напрямком діяльності Загарова стало залучення українського театру до європейського культурного процесу. На сцені з'явилися Мольєр, Стріндберг, Гауптман, Чапек, Мережковський, Винниченко. «О. Загаров запрошував у свій театр, — зазначав В. Нікеєв, — на окремі постановки чеських режисерів і декораторів. Він перекладав п'єси Їржі Волькера й Карела Чапека, а також ставив їх в українському театрі»[247]. Саме тут, в Ужгороді, вперше українською мовою і була представлена чеська антиутопія «R.U.R.».

Суттєві зміни, що сталися у репертуарі ужгородського театру з приходом О. Загарова, переорієнтування на західноєвропейський ареал драматургії було відзначено як місцевими оглядачами, так і харківським тижневиком «Культура і побут»[248]. Цю трансформацію помітила і празька преса під час гастролей театру в столиці Чехословаччини: 1922 року— під орудою Миколи Садовського, 1924 року — під керівництвом Олександра Загарова. Про загаровський колектив писали: «...в Ужгороді не відстають від найкультурнішої Європи», «...Руський театр наближується значно до висоти, якої вимагає культура сьогоднішнього театрального смаку», а про нього самого, що він «працює над зближенням чесько-української культури»[249]. А на постановку однієї з найрепертуарніших п'єс тогочасної Чехо-Словаччини «R.U.R.» К. Чапека, відгукнувся рецензент із Брно: «Успіх вистави був великим»[250].

Цілком природно, що, орієнтуючи і акторів, і глядача на сучасну йому театральну дійсність Європи, Загаров ніяк не міг обминути драматургію нового типу, якою являлися твори братів Чапеків, Ї. Волькера, Ф. Лангера. Інтерес до творчості цих письменників, яких Загаров називав видатними, був значно стійкішій, ніж просте захоплення експериментаторством у галузі сценічного мистецтва. Тому, повертаючись 1926 року в Україну на запрошення театру ім. М. Заньковецької, Загаров повідомляв, що першою його постановкою має стати «Найвища офіра» Їржі Волькера. Очевидно, що творчі плани Загарова-режисера були найтіснішим чином пов'язані з освоєнням новітньої зарубіжної драматургії, експресіоністських п'єс з потужною революційною тематикою.

У травні того ж 1926 року, приїхавши до Катеринослава, де орендував приміщення театр ім. М. Заньковецької, О. Загаров розпочинає роботу не над п'єсою Їржі Волькера,

Афіша вистави «Підземна Галичина» М. Ірчана, театр ім. М. Заньковецької (МТМК України)

як передбачалося, а над «R.U.R.» К. Чапека. Причини рокіровки в репертуарі заньківчан слід шукати, ймовірно, у глибинній суперечності тогочасної театральної ситуації в Україні, у дуже тонкому ідейно-політичному балансуванні керівників театрів під час формування афіші. Адже вихованця реалістичної мхатівської школи, режисера, схильного до копіткої роботи з актором, Олександра Загарова запрошували до цього театру, передусім з метою підвищення рівня виконавської майстерності. На нього розраховували як на педантичного педагога та вихователя, що, зрештою, згідно зі спогадами Б. Романицького та Д. Козачківського, й виправдалося. Втім, збагачений досвідом європейського авангардного театру, він перш за все мав намір поставити антиутопію К. Чапека.

Можливо, несподівано для самого себе, театр ім. М. Заньковецької 15 жовтня відкрив новий сезон 1926–1927 рр. у Дніпропетровську (Катеринославі) драмою К. Чапека «R.U.R.» Для сценографічного рішення вистави О. Загаров запросив із Ленінграда свого брата, художника Л. Фессінга, який використав у оформленні сукна, конструкції, транспаранти, наповнив виставу яскравою кольоровою гамою, тобто зробив усе, щоб видовище відповідало вимогам тогочасної найпередовішої естетики[251]. На відміну від чеського міста Брно, де постановка О. Загарова сподобалась, в Україні це друге і останнє на той час втілення «R.U.R.», успіху не мало. Виставу не врятував навіть міцний акторський ансамбль: О. Загаров, Д. Козачківський, В. Любарт, Б. Романицький, В. Яременко.

Причини невдачі дописувач журналу «Зоря» пояснював так: «Театр наш, як і всі інші, так би мовити, провінціальні театри, не мав тоді (на початку сезону. — *Г. В.*) та й зараз не має певних мистецьких напрямів, форм і не найшов самого методу подачі театрального твору глядачеві. На початку сезону в театрі існувало приблизно два напрямки: дві режисерські трактовки режисерської справи. Перший напрямок — це суворий театральний академізм. Перша спроба запровадити його в театрі постановкою К. Чапека "R.U.R." (реж. О. Загаров) при всій своїй бездоганності з боку форми, довела, що це сьогоднішнього глядача не чіпає і не хвилює. Тим-то театр на початку сезону не зумів притягти до себе численного глядача, і що саме важливе, більшість акторів не могла захопити така робота»[252].

Критик, як бачимо, не розмежовує «суворий театральний академізм», під яким слід розуміти прискіпливість й ретельність у роботі Загарова-режисера, від драматургії чесь-

кого авангардиста К. Чапека. А об'єднати п'єси останнього з нешанованим у ті роки «академізмом» можна було лише формально зарахувавши «R. U. R.» до «продуктів буржуазної культури». Це, зокрема, підтверджують і наступні сентенції дніпропетровського журналіста: «Таке сьогоднішнього глядача не чіпає і не хвилює». Авжеж, Чапекова історія «бунту машин», згідно з нормальною логікою, не могла полемізувати з суспільством, яке ще тільки мало намір індустріалізуватися.

Антиутопія «R.U.R.» для катеринославців була «надутопією» омріяного механізованого майбутнього, до якого буржуазна Європа вже наближалася. Провал постановки драми «R.U.R.» з її фаталістичним передбаченням руйнування світу роботами, символічним поглинанням ними людей, у промисловому соціалістичному місті, яке колективно будувало світле майбутнє, був історично запрограмований. Таким чином, в історії українського театру стався миттєвий сценічний епізод сезону 1926–1927 рр., якраз тоді, коли 14 з'їздом ВКП(б) було офіційно проголошено курс на соціалістичну індустріалізацію народного господарства. Чапеків «R.U.R.», як і індустріальні антиутопії А. Платонова, Є. Замятіна, автоматично виключалися з культурного обігу країни, де розпочиналася соціалістична індустріалізація народного господарства.

У другій половині невдало розпочатого О. Загаровим сезону театр ім. М. Заньковецької, за свідченням критика, обрав інший шлях: «це стремління йти врівні із часом, з сьогоднішніми подіями, громадською думкою, так би мовити лівий напрямок... Театр зробив порушення старих побутових традицій»[253], показавши осучасненого «Вія» за М. Гоголем та, у березільському дусі, «Пошились у дурні» М. Кропивницького. А вже наприкінці 1926 року Олександр Загаров залишив трупу заньківчан і виїхав на роботу до театру ім. Т. Шевченка.

Справді, діяльність О. Загарова після повернення з еміграції не була суголосною політичним та естетичним орієнтирам тогочасного радянського мистецтва. Тобто, п'єси, які він пропонував до постановки, не відповідали ідейним вимогам моменту. Сам О. Загаров, як творчий суб'єкт, не перший і не останній у довгому переліку радянських митців, опинився між полюсами двох об'єктивностей: художньо-естетичними тенденціями розвитку європейського мистецтва і політичними реаліями СРСР. Визнаючи пріоритет першої перед ідеологічною кон'юнктурою, Загаров згодом був змушений припинити свою режисерську діяльність, бо сперечання з політичним завданням Головреперткому уподібнювалося до смертельної гри, у якій в наступні, 1930-і рр. загинула велика кількість театральних діячів України.

З припиненням дії суб'єктивного чинника, а фактично з швидким від'їздом О. Загарова, інтерес до драматургії К. Чапека, зокрема до драми «R.U.R.», в українських театрів зник зовсім і відновився лише на зламі 1930–1940-х рр. з появою його антифашистської драми «Мати». Перші сценічні втілення трагедії «Мати» в Україні відбулися в 1939 році — у Харківському театрі ім. Т. Шевченка та Одеському російському театрі і, згідно вимогам часу, обидві вистави були насичені пропагандистськими, ідеологічними завданнями та сповнені антибуржуазного пафосу. Разом з тим, унікальна драматургічна форма Чапекового

Афіша вистави «97» М. Куліша, театр ім. Т. Шевченка. (МТМК України)

твору, реалізована як «розмова з мертвими», навіть в умовах тотального панування соцреалістичної естетики надала українським режисерам потужний імпульс для сценічного експерименту.

Реальна ж можливість відновити авангардні шукання в сфері сценічної форми в українському театральному просторі з'явилася лише в час так званої відлиги, а тому нова хвиля зацікавлення драматургією К. Чапека в Україні припадає на початок 1970-х рр. Вистава «Біла хвороба» на сцені Львівського театру ім. М. Заньковецької (реж. О. Ріпко) — першопрочитання цієї п'єси на українському кону, стала прикладом унікального поєднання поставангардних шукань українського театру і класичної вітчизняної сценічної традиції на основі експериментальної драматургічної форми видатного чеського драматурга.

Як уже зазначалося, Мирослав Ірчан також віддав данину захопленням естетичними новаціями європейського походження, зокрема експресіонізмові, й зацікавився драматургією К. Чапека під час свого нетривалого перебування у Чехословаччині. При цьому зазначимо, що інтерес до п'єс К. Чапека, зокрема до драми «R.U.R.», у М. Ірчана стимулювався дещо іншими мотивами, ніж у О. Загарова. Зосередивши головну увагу в своїй творчості на робітничій тематиці, М. Ірчан не міг не відчути спорідненості предметів мистецького дослідження свого і К. Чапека: людина, яка протистоїть жахливим наслідкам індустріального капіталістичного світу. Приїхавши у 1923 р. на Північноамериканський континент, М. Ірчан не просто переконався в актуальності робітничої тематики, а зрозумів нагальність художнього осмислення тріади особистість–суспільство–індустріалізація завдяки реаліям шаленої капіталізації Нового світу.

1924 року, як фундатор і керівник драматичної студії українців-емігрантів у Вінніпезі, М. Ірчан пропонує до постановки «R.U.R.» К. Чапека. Як і більшість п'єс неукраїнських авторів, Чапекова антиутопія була вельми перероблена, спрощена і пристосована для самодіяльної сцени під назвою «Бунт ляльок». Доцільно навести кілька рядків з листа самого М. Ірчана до Г. Грицая: «Зараз приготовляюсь до вистави "R.U.R." К. Чапека, який переклав я з чеської. Досі тільки англійський театр Нью-Йорку виставив цю драму»[254], аби зрозуміти значення цього заходу для художнього життя українського осередку в Канаді. Вистава «R.U.R.» у Вінніпезі в українському драматичному гуртку відбулася лише на початку 1928

року. На відміну від загарівського досвіду з постановкою «R.U.R.» в Україні, де об'єктивності були розведені на протилежні полюси, ірчанівське втілення цієї п'єси здійснювалося у більш сприятливій глядацькій атмосфері. Опозиційний робітничий театр Канади і його емігрантська аудиторія потребували драматургії, яка б викривала антигуманістичну сутність «фабрик роботів». Природна й кардинальна відмінність в емоційному сприйнятті подій «R.U.R.» українською робітничою публікою в Катеринославі та Вінніпезі: перші, захоплені міфом соціалістичної перебудови, нехтували тривожними попередженнями Чапека, а другі, щоденно відчуваючи машинний гніт, переживали загибель Чапекових героїв як свою власну.

У сезоні 1927–1928 рр. у Харкові одразу в двох театрах з'явилася п'єса ще одного зарубіжного драматурга, дотичного до експресіонізму. Це була знаменита драма Юджина О'Ніла «Кохання під берестами», втілена практично одночасно на двох харківських сценах: у Російській драмі режисером П. Алексєєвим та у Червонозаводському театрі Л. Кліщеєвим.

Як активний експериментатор, близький до авангардного театру Леонід Кліщеєв заявив про себе в Україні в середині 1920-х рр., коли очолив театр ім. Т. Шевченка. На той момент цей колектив, усі творчі перемоги якого були в минулому, перебував у Полтаві. Реабілітувати один з перших державних театрів України, на думку Кліщеєва, могло лише новітнє революційне театральне мислення. Саме тому він мав на меті представити глядачеві нову осучаснену версію «Наталки Полтавки» І. Котляревського і з цього приводу декларував: «"Відновлення" — ось гасло нашого театру на наступний зимовий сезон. Під ним ми почали свою підготовчу роботу... Закінчуємо роботу над "Наталкою Полтавкою", котрою театр фіксує стан ідеологічної роботи, намічений ще літом в колективі експериментально-режисерською лабораторією "шевченківців". Експериментальний шлях в розвитку напрямку театру в біжучому сезоні не буде великим з ряду причин»[255].

Серед суто радянського репертуару, як-то «97» і «Комуна в степах» М. Куліша, «Полум'ярі» А. Луначарського, «Учитель Бубус» О. Файка і «Мандат» М. Ердмана, в 1925 році у Полтаві раптом з'являється американська п'єса «Анна Крісті» Юджина О'Ніла. Зазначимо, що це була не перша постановка цієї драми в Україні. Восени 1924 року «Анну Крісті» уже показав Київський театр російської драми, який на той час був приватною антрепризою.

Працюючи в умовах жорсткої конкуренції НЕПу, київська російська театральна трупа намагалася якнайбільше урізноманітнити свою афішу та залучити до виступів гастролерів-знаменитостей. У репертуарі російської драми були і «Свята Йоанна» Б. Шоу, і кілька п'єс В. Винниченка, і радянська драматургія А. Луначарського та Б. Ромашова. Ймовірніше за все, п'єса Юджина О'Ніла інтерпретувалася київськими постановниками як психологічна мелодрама, де глядача мав зацікавити заплутаний, майже детективний сюжет.

Як і більшість інших вистав цієї трупи, постановка «Анна Крісті» трималася на акторських роботах. «Старий Крісті в виконанні артиста Смирнова — старий вовк, що загалом прожив погано життя по шинках. Але яким теплом віє од нього. Усе, чим він жив, мрії про чисту невинну дівчинку-дочку зникли. Але жодного слова докору вона од нього не чула.

Він розуміє, чому вона це зробила, і мовчки в собі переживає драму. Мета грав артист Мічурін — Мета здорового, дужого гарного хлопця. Ганна Крісті — артистка Мінаєва. У її грі не було простоти. Вона випинала драматичні положення й затирала головне — простоту побуту», — зауважував рецензент «Пролетарської правди»[256].

Через різні обставини Л. Кліщеєв не втримався на чолі театру ім. Т. Шевченка, який увесь час мандрував, й опинився у Харкові в Червонозаводському театрі, створеному 1927 року та очоленому О. Загаровим. Саме тут, після кількох революційних прем'єр, як-от «Розлом» за Б. Лавреньовим, Л. Кліщеєв знову повертається до драматургії Ю. О'Ніла і ставить «Кохання під берестами», п'єсу, що обійшла величезну кількість сцен світу.

Серед драматургічного доробку Ю. О'Ніла його кілька ранніх п'єс вважаються безпосередньо дотичними до експресіонізму — це «Імператор Джонс» (1920) та «Волохата мавпа» (1921). На відміну від цих творів, «Кохання під берестами» не уповні відповідає моделі експресіоністської п'єси, а деякі дослідники називають її «соціально-побутовою сімейною драмою, де в центрі авторської уваги постають проблеми кохання, шлюбу, вірності своєму призначенню, конфлікт між мрією та дійсністю, пристрасть до власності»[257].

На американській сцені «Кохання під берестами» вперше з'явилася 1924 року, вже після того, як перші експресіоністські драми Ю. О'Ніла були сценічно втілені. Але й у «Коханні під берестами» безумовно збережені риси експресіоністського письма, способу моделювання ситуації, конструювання образів і, власне, самої проблематики[258]. Саме протоекспресіоніста Августа Стріндберга, з його «сімейними історіями», Ю. О'Ніл вважав за свого першого наставника в драматургії і, подібно до великого шведа, переймався власною родинною драмою, яку відтворив у п'єсі «Довгий день сягає в ніч».

Як зазначає Джон Стайн, «Кохання під берестами» вдало поєднало «реалістичні і символічні елементи. Персонажі були автентичними представниками Нової Англії, а декорація будинку в рамі сцени стояла в тіні двох величезних берестів, які дозволяли гладачеві бачити "реальність" персонажів у самому будинку у контрасті до того, що відчувалося за його межами. Так, у сцені II частини другої, коли старий Ефраїм Кеббот розповідає своїй зрадливій дружині Еббі історію власного життя, вона стоїть коло стіни, за якою нібито міститься кімната його сина Ебена. Невдовзі Еббі і Ебен кохаються у будинку в той самий час, коли Кеббот, втілення холодного неослабного пуританізму, йде в стайню спати з коровами. З Волтером Гастоном у ролі Ефраїма, Мері Морріс у ролі Еббі та Чарльзом Еллісом у ролі Ебена ця п'єса йшла майже рік, а спроби цензури зняти її з нью-йоркської сцени тільки сприяли успіхові. У Лондоні її швидко заборонили»[259].

До харківських прем'єр на теренах СРСР «Кохання під берестами» зіграли на сцені московського Камерного театру в постановці О. Таїрова 1926 року. Це була знаменита вистава з Алісою Коонен в чільній ролі та незвичайному оформленні братів Стенбергів. «Декорації показували одразу три кімнати в розтині, — згадує В. Беньямін, — на першому поверсі велика кімната з вікном, через яке бовваніє далечінь, і входом. У окремих місцях її стіни піднімалися, розгортаючись на 180°, і тоді з усіх боків відкривався вільний простір.

Приміщення Харківського Червонозаводського театру

Два інші приміщення знаходилися на першому поверсі, сходи до них були закриті від публіки коробкою, збитою з рейок. Було цікаво спостерігати за рухом фігур вгору і донизу через цю решітчасту конструкцію»[260].

Ймовірно, розголос від вистави О. Таїрова, після якої навіть влаштовувалася інсценівка суду над Еббі та Ебеном, вплинув на рішення харківських режисерів втілити саме цю п'єсу Юджина О'Ніла. А можливо, в Російському театрі цей твір обрав для себе представник відомої династії російських акторів — В. Блюменталь-Тамарін, який грав Еугена Нещасного на московській сцені, а в Харкові виконав роль Ебена. За збігом обставин виконавцем ролі Кеббота в Червонозаводському театрі також став актор, який зіграв Еугена на сцені театру ім. І. Франка — Олексій Ватуля.

Судячи з усього, перша харківська інсценізація п'єси О'Ніла в Червонозаводському театрі була цікавою й неординарною. Чільні ролі в ній виконали одні з найкращих акторів Харкова 1920-х рр. Олексій Ватуля та Валентина Варецька, які, крім того, мали чималий досвід роботи в зарубіжній експресіоністській драматургії. Сценографію, що представляла собою «гарне, барвисте тло», була простою й зручною і допомагала прискореному розвиткові подій, разом створили Л. Кліщеєв та Ю. Магнер, автор експресіоністського оформлення «Еугена Нещасного».

Захоплення цією виставою, де «режисерська робота відмежовується від натуралізму, щільно підходить до плану гострої театральної подачі і комбінує дієвий матеріал п'єси в цілковитій підлеглості ідейно-художнім завданням»[261], висловив одразу після прем'єри Ю. Смолич. Він помітив у цій постановці те, чого не могли досягти більшість втілювачів подібної драматургії. Л. Кліщеєв зумів уникнути натуралізму й буквалізації конфлікту, що неодмінно вели до спрощення, вульгаризації та фізіологізму проблематики п'єси. Його спектакль був глибинно фройдистським та психологічно витонченим і завдяки режисерському трактуванню, і завдяки винятковій грі акторів, про яких Ю. Смолич писав із повагою та любов'ю. «Що ж до старого Кеббота, то актор Ватуля дає імпозантну, цілком відповідну авторовому задуму й режисерській трактовці, постать. Він малює "мужицького бронтозавра" густими, повнокровними мазками. Може лише трохи передає в сценічному ошляхетненні образа, бажаючи уникнути можливих натуралістичних тонів. Це ошляхетнення ро-

Сцена з вистави «Республіка на колесах» Я. Мамонтова, Харківський Червонозаводський театр

бить Кеббота симпатичніше, ніж він справді є, одначе, додає сценічному образу художньої витриманості й такту. Еббі в її (Варецької — *Г. В.*) виконанні мозаїчна і різноманітна. Центральні риси образа — переломи від хижої власницької натури до пристрасної, не менш хижої, але коханням ошляхетненої жінки — їй даються вповні. Хоча образ коханки витримано глибше й тонше — Еббі-власниця подає фрази місцями важкувато»[262].

Але подальша доля цієї вистави та реакція на її присутність в репертуарі харківського театру того ж таки Ю. Смолича засвідчує надвисокий рівень ідеологічної заангажованості радянського мистецтва і те, як критика, позбавляючись власних уподобань, слугувала ідеологічним замовленням.

Наче забувши про значний глядацький успіх вистави, про «безперечну довершеність і виконання, і постановки», вже через півроку в оглядовій статті журналу «Нове мистецтво» Ю. Смолич поціновує цей спектакль як мелодраматичний, такий, що в принципі не відповідає вимогам радянського театру.

«Хибність репертуарної лінії ХДТ (Харківського Державного театру, таку назву мав спочатку харківський Червонозаводський театр. — *Г. В.*) стала ще більш зрозумілою, коли її зіставити з мистецькою лінією постав, — писав він. — Як бачимо з репертуарного списку, театр найбільше брав до роботи не динамічно організовані п'єси, що найбільше відповідають мистецькому настановленню нашої доби, а якраз п'єси, побудовані за зразками старого анемічно-мовного театру. "Любов під берестами", "Гріх" тощо, звичайно, за своєю театральною формою протягають і відповідну безкровну суть. Постава подібних п'єс може бути доцільна в сучасному театрі лише з тією умовою, що глядач побачить їх після великої критичної (і творчої) режисерської роботи над цим матеріалом, бо цілком зрозуміло, вони не тільки не відіграють позитивної ролі в вихованні мистецьких смаків глядача, а скоріше можуть бути фактором реакційним і шкідливим»[263].

За таких умов харківський варіант «Кохання під берестами» не зміг принципово вплинути на авангардотворчий процес в Україні, хоча намагання Л. Кліщеєва вирішити драматургію О'Ніла в експресіоністичному ключі заслуговують на увагу. Крім того, сама поява в Україні нової драматургії експресіоністського, авангардного характеру, як-от Михайла Жука, Карела Чапека й Юджина О'Ніла корегувала мистецькі пошуки в цілому. Так,

на думку окремих дослідників, Чапеків «R.U.R.» зумовив характер драматургії О. Левади, зокрема його трагедії «Фауст і смерть».

Направду, театральні реалії 1920-х рр. в Україні були значно строкатішими й амбівалентнішими, ніж звикли їх оцінювати вітчизняні дослідники. При уважному аналізі мистецтва двадцятих років відкривається незвідана парадоксальність тогочасного творчого й культурного ландшафту загалом. Крім ідейних, принципові розбіжності були у формотворчих підходах до втілення експресіоністської й загалом авангардної драматургії у різних театрів. На початку 1920-х рр. в «Березолі» використовували формальні здобутки експресіонізму, його естетико-конструктивні елементи, військово-робітничу тематику й потужний соціальний пафос. Колективи, зорієнтовані на традиційний тип сценічності, як-от театр ім. І. Франка, харківський Червонозаводський під керівництвом О. Загарова, витлумачували експресіоністські п'єси мало не шляхом фройдистського психоаналізу. Разом з тим глибинні містично-месіанські ідеї експресіонізму як мистецтва моральної спокути та морального оновлення, як мистецтва, де головним є «миттєве екстатичне перетворення людини, сценічно-наочний перехід від банальних бюргерських, ворожо-реальних форм у сферу вищої духовності, чистої людської сутності, її вічного доброго начала»[264], для українських театральних діячів залишалися інколи важкодоступними.

# Розділ 5. PERPETUUM MOBILE, або СТРУКТУРУВАННЯ КОНСТРУКТИВІЗМУ

Про відносну відкритість кордонів між СРСР, який ще не став уповні тоталітарною державою, та іншим світом, до 1923 року включно прийнято згадувати як про випадковий недовготривалий і незрозумілий лібералізм більшовиків. Втім, доволі вільний в'їзд та виїзд із країни, почасти зумовлений НЕПом, а почасти намаганням влади позбутися обтяжливих ворожих елементів, зумовив те, що обмін мистецькими ідеями між Україною та Європою на початку 1920-х рр. був неперервним та постійним: подорожуючи, чимало митців залишало радянську територію, а деякі, навпаки, поверталися на Батьківщину. Після перебування у Києві, Криму та Москві за кордон, до Німеччини вирушає письменник-ексцентрик Ілля Еренбург, він стає одним із ідеологів конструктивізму, який короткий час, як сказано в його книзі «А все ж вона обертається», став його тотальним захопленням та «основним елементом нового життя».

«Я поїхав до Магдебурга; фасади будинків, трамваї, газетні кіоски були щедро вкриті все тим же істеричним живописом. На чолі будівельного управління міста стояв талановитий архітектор Бруно Таут... Я пам'ятав полотна супрематистів на вулицях Москви і все ж в Магдебурзі я розгубився. Якою б незвичною, сухою не була мова Татліна, Малевича, Попової, Родченка, то була мова мистецтва. В німецькому житті я ніяковів від літературщини, та й повна відсутність почуття міри: полотна волали. [...] Разом з художником конструктивістом Ель Лисицьким я видавав журнал "Вещь". Лисицький твердо вірив у конструктивізм. [...] А в мистецтві він виявився незламним математиком, надихався точністю, марив тверезістю»[261]. Відтак у творчій уяві Еренбурга побачене у Німеччині та Москві з'єдналося, як, зрештою, через десятки років, переплелися в одне ціле теоретичні судження про європейський і радянський варіанти конструктивізму.

Власне з іменами І. Еренбурга та Ель Лисицького пов'язана і термінологічна плутанина у визначенні конструктивістського напряму 1920-х рр. Адже їхнє сприйняття конструктивізму було лише даниною досягненням технологічної революції початку минулого століття, прославлянням техніки, і не мало серйозного ідеологічного підґрунтя, на яке, приміром, спиралися прихильники виробничо-проектного, пролетарсько-радянського крила художників-конструктивістів, що ставили за мету відмовитись від художньої образності як такої. Тому, попри те, що у системі авангардистського макростилю XX сто-

ліття конструктивістський напрямок має свою, чітко визначену дослідниками мистецьку, світоглядно-естетичну нішу, необхідно зазначити, що він не був монолітним ані з естетико-теоретичної, ані з організаційно-формальної точки зору. І, як посвідчують дослідження останніх років, варто говорити, принаймні, про два конструктивістські мейнстріми — європейський та радянський, які, виникнувши практично одночасно, але на різних ідеологічних платформах, або взагалі без них, у певний момент доволі активно контамінувалися.

У європейському мистецтвознавстві формування конструктивістського напрямку пов'язується передовсім з ідеєю доцільності й функціональності, яка активно розроблялася та втілювалась діячами Баухаузу — своєрідного культурного осередку, що виник у Німеччині 1919 року. Його фундатор, архітектор Вальтер Гропіус, створив у Веймарі проектувальну майстерню, яка згодом перетворилася на Школу образотворчих мистецтв у Державній школі Баухаузу. «Баухауз — це художня комуна вільних майстрів, що їй Тюрінгський уряд 1918 року подарував Веймарську художню школу, яку група молодих художників за проводом архітектора Вальтера Гропіуса перетворила на організацію трохи схожу на наш ВХУТЕМАС[266], або "Вільні майстерні", які заснувались в Ленінграді також 18 року, замість бувшої Академії Мистецтв», — повідомляв український журнал «Нове мистецтво» 1926 року[267].

Автор цієї ж статті наполягав, що «найцікавіша архітектура Баухаузу своїми формами й ідеями близька роботам лівих радянських архітекторів конструктивістів, що тепер майже самі будують нову Москву. [...] Менш значні спроби Баухаузу в ділянці музики й театру, але все ж таки в його помешканні виникла цікава спроба Ріхтера, що створив абстрактний фільм "рухомих картин", де колір, риса й форма організується й ритмізується подібно до звуків в музиці»[268].

Ймовірніше за все, дописувач Альф просто не був обізнаний з плідною реалізацією баухаузівцями конструктивістських ідей у сфері театру[269]. Адже театральна майстерня Баухазу, очолювана спочатку митцем експресіоністського спрямування Л. Шрейєром, який втілив на гамбурзькій сцені п'єси драматурга-експресіоніста Августа Штрамма, була однією з найцікавіших тогочасних європейських театральних лабораторій. Перебуваючи в Баухаузі протягом двох років, Шрейєр продовжував працювати в експресіоністичному дусі і здійснив два спектаклі: «Народження» (1921) та «Місячна гра» (1923), що на думку російського дослідника В. Берьозкіна стало причиною його виходу із Баухаузу. «Воно було обумовлено різною естетичною орієнтацією: якщо Шрейєр залишався до кінця експресіоністом, то Шлеммер (Оскар Шлеммер — постановник балетів у Баухаузі. — *Г. В.*) представляв конструктивізм, який став визначальним для всієї діяльності Баухауза до закриття інституту нацистами»[270].

Дійсно, за часів керівництва Оскара Шлеммера, який проголосив, що «абсолютна театральна сцена» можлива лише за відсутності «одухотворення людини», театральна майстерня зосередилась «на створенні математичної моделі руху, де людське тіло зводилося до абстрактної конструкції за допомогою геометричних костюмів або довгих

палиць, прилаштованих до рук»[271]. Саме завдяки Шлеммерові — авторові «Балету тріад» та «Фігуративного кабінету», які започаткували «розвиток театру фігур з живими акторами-танцівниками, що завдяки своїм костюмам і рухам не були подібні на людей»[272], науковці пізніше констатували: «Гропіус зумів поєднати мистецький і технічний підходи, розробивши спільний функціональний стиль для візуального малярського мистецтва і конструювання, скульптури і архітектури. Особливе зацікавлення технікою привело його до студії Піскатора та його механізованої драми. У наслідку, Гропіус почав досліджувати театральний простір і світло у Баухаузі»[273].

Своєрідно інтерпретуючи обставини творчої співпраці Гропіуса та Піскатора, В. Берьозкін акцентує увагу на головному здобутку Баухазу в сфері сценічного мистецтва — просторово-світлових експериментах, які становили головний сенс діяльності автора «Загального нарису механізованої ексцентрики» Ласло Мохой-Надя[274]. Окрім ідеї доцільності, цей адепт авангардизму випробовував іще один, важливий для конструктивізму концепт — композиційного поєднання усіх компонентів театрального дійства. Йшлося про те, що акторське існування в сценічному просторі, завдяки взаємодії просторових об'єктів, світла, фактур, має стати чимось подібним до перебування риби в воді або птаха в повітрі. Атмосфера сценічного простору мусить всебічно охоплювати і обгортати виконавця, нею він повинен дихати й жити. Наразі, такий підхід не має нічого спільного з усталеним уявленням про актора на кону, який займається вербальною саморепрезентацією перед глядачем, оскільки головним у сценічному мистецтві ставав акт творення нової ілюзорної якості на основі особливого поєднання сценічних елементів.

Висхідна думка Мохой-Надя про поєднання компонентів з часом стала чільною для всього сценічного конструктивізму. Її прийняло більшість режисерів, що опановували конструктивізм в 1920-і рр. хоча кожний інтерпретував її на власний розсуд. З другої ж половини XX століття таке творення сценічної реальності стане всеохоплюючою якістю нового режисерського мислення.

Принципово нове з'єднання компонентів, запропоноване Оскаром Шлеммером та Ласло Мохой-Надем, спровокувало виокремлення концепту «тотального театру», де під тотальністю розумілася всепоглинаюча сила сценічної акції. Пізніше здатність сценічного простору буквально охоплювати глядача була використана у трансформованому вигляді Гропіусом та Піскатором для розробки архітектурного проекту нової театральної споруди. Ідея тотального театру, який завдяки своїм винятковим технічним можливостям може не лише захопити глядача, а й зробити його активним учасником дійства, насичувалась Ервіном Піскатором ще й виразним політичним змістом[275]. У такому політично-ангажованому вигляді вона почасти експлуатувалася радянським мистецтвом, що виявилося у проектуванні будівництва нової гігантської театральної споруди у Харкові, призначеної для організації масових музичних дійств[276].

Крім новаторського опанування сценічним простором, яке апробувалося у Баухаузі, теоретики і практики європейського конструктивізму 1920-х рр. пропонували театрові

реформувати саму конструкцію драми. Впроваджуючи принципи конструктивізму в драматургію й мріючи про театр чистої форми, польський драматург і теоретик театру Станіслав Ігнацій Віткевич 1921 року писав: «Один чуттєвий елемент не являється твором мистецтва — твір це композиція, тобто конструкція елементів — як чуттєво-приємних, так і неприємних; це єдність у множині, що безпосередньо сприймається, яка підсилює відчуття єдності особистості у глядача і слухача як у митця в момент творчості. Цінність твору мистецтва залежить не від того, наскільки вірно він відтворює дійсність, але від конструктивної єдності, яка не зводиться ні до чого іншого. З цієї точки зору матеріал не має значення — зрозуміло, якщо він не випирає на перший план і не примушує глядача переживати життєві негаразди і підняті проблеми як такі»[277]. Отже, Віткевичу також була близькою конструктивістська ідея поєднань і з'єднань різних компонентів, тільки реалізувати її він пропонував у просторі драми, який уявлявся йому так само складним і багатоваріантним, як трьохвимірний простір сцени.

Висловлені Віткевичем ідеї конструктивістської організації матеріалу суголосні розробкам російського формаліста, близького до лефівців, Віктора Шкловського, який стверджував: сюжет є «суцільно художня конструкція», яка певним чином організовує матеріал. У подібному ж сенсі конструктивістсько-доцільної організації матеріалу намагався використовувати людське тіло як сировину-матеріал Всеволод Мейєрхольд, розробивши з цією метою технологію акторського виховання та сценічного існування — біомеханіку[278].

Отже, у той час, коли естетично-мистецькі та організаційні ідеї Баухаузу динамічно поширювалися Європою, ідея доцільності, функціональності, конструкції в мистецтві та особливої творчої прагматики, також активно дискутувалась та реалізувалась у мистецьких осередках Радянського Союзу. Тому невипадково, аналізуючи тогочасні новітні мистецькі течії, український журналіст і мистецтвознавець Павло Богацький, який мешкав на початку 1920-х рр. у Празі, писав про діяльність конструктивістів саме у зв'язку з мистецькою практикою різних європейських авангардистських угруповань. «У спорідненні з формістами[XI] знаходяться так звані конструктивісти — течія в Польщі, представлена теоретиком Ігнацієм Віткевичем, але існує вона і в Росії (Татлін, Еренбург), були спроби ввести її і на Україні. Митець перш за все — творець; він робітник, що бере обидвома сміливими руками неоформлену масу дикої матерії, з якої й мусить утворити певну форму. Але утворюючи певну форму, певний мистецький твір, він повинен пам'ятати, щоб там не було нічогісінько зайвого, що лише прикрашало б його. Тут повинна бути об'єднана краса і користь, краса і практичність; лише тоді цей твір буде дійсним твором мистецтва і придбанням культури наших днів. Бо новий дух — це дух "конструкції, праці, ясності, організації, економії сил та матеріалу, строго відповідного меті. І коли краса є чистою радістю, то конструктивна краса є нероздільно злита з практичністю". Наскільки польські конструктивісти, в більшості, своєю новою теорією силкувалися зреформувати переважно сферу архітектурного мистецтва, російські — техніку й малярство, настільки українські — сферу слова, літературу»[279].

На початку 1920-х рр. сигнали про конструктивістські новації та ідеї, інформація про новітні авангардистські розробки надходили в Україну з багатьох сторін. З одного боку відомості йшли з Європи, через численних емігрантів-українців, серед яких були не лише політичні діячі, а й художники, літератори, артисти, звідти ж надсилалася мистецька періодика та нові видання. З іншого, в Одесі діяла спілка ЮГОЛЕФ, що була філією московського авангардного об'єднання ЛЕФ (1922–1929), очолюваного Осипом Бриком та Володимиром Маяковським, — чільними розробниками конструктивістського мистецтва, генетично пов'язаного з футуризмом 1910-х рр. але антагоністично налаштованими по відношенню до конструктивістів-виробничників[280]. Відтак між Україною та Європою існував своєрідний політичний і художньо-естетичний міст, сюди ж інтенсивно проникали різні ідеї російського авангарду, а тому, можна стверджувати, що українське художнє середовище 1920-х рр. перебувало в епіцентрі світових мистецьких тенденцій.

Водночас, воно й само було готовим продукувати художній авангард. Так, на одному з коротких перегонів розвитку авангардного мистецтва в Україні конструктивізм зайняв досить агресивну позицію і витіснив своїх попередників та сучасників з ключових позицій авангардотворення. Найбільшою мірою це виявилося у сфері монументального мистецтва, в деяких ужиткових видах мистецтва, у живопису. Менш комплексно, локальніше і, водночас, тісно співвідносячись з іншими авангардними напрямами, конструктивізм проступив у різних видах: у літературі факту, виробничому мистецтві, в конструктивістській сценографії, у кінематографі й театрі.

Масштабна реалізація конструктивістських ідей в Україні припадає на середину 1920-х — у театрі, скульптурних проектах, та на кінець 1920-х — літературі, архітектурі, кіно. Як зазначає дослідниця В. Чечик, «на 1923 рік конструктивізм у Харкові уже став фактом художнього й громадського життя. Його декларували, проголошували, вивчали, про нього сперечалися на сторінках місцевих журналів і газет. Об'єднавчим центром прихильників конструктивізму в Харкові було оголошено "Декоративно-виробничу майстерню", яку очолив Георгій Цапок. Вона відкрилася взимку 1923 року при Соціальному музеї імені Артема. Функцію проповідника нової естетики взяв на себе місцевий журнал "Календарь искусств". В одному з його перших січневих номерів друкувалися "Гасла конструктивізму"»[281]. Тоді ж, у середині 1920-х рр., один із найпослідовніших українських конструктивістів-дизайнерів, художник Василь Єрмилов, разом із архітектором Бернардом Кратко організовує у Харкові школу на зразок Баухаузу, де реалізує ідею мистецької доцільності в чистому вигляді. «В цій школі крім нього працювали Хвостов, і Ганф та учні: Діндо, Новосельський та низка інших»[282], — повідомляв часопис. Тут він «проводить творчі дослідження фактур, відкриває можливості використання текстури того чи іншого матеріалу, аналізує взаємовідносини елементів форми, технічні особливості фігур і вагомість кольорової маси»[283].

Але формальний початок українському конструктивізму був покладений статтею поета Майка Йогансена «Конструктивізм як мистецтво переходової доби», опублікова-

ною харківським журналом «Шляхи мистецтва» 1922 року, де викладалися теоретичні засади цього напрямку і декларувалося, що пролетарська творчість має відзначатися чітким конструктивним принципом. На відміну від конструктивістів футуристського походження об'єднання ЛЕФ, Майк Йогансен у своїй поетичній формулі чітко визначав як першочергове ідеологічне, а не формоорганізуюче, завдання конструкції. «Мистецтво є світогляд. Комуністичне мистецтво — є комуністичний світогляд. Його форма те ж саме, що його зміст. Його конструювання те ж саме, що його конструкція»[284].

Як суспільно корисний інженерний витвір, що є ідеологічним апогеєм концепту доцільності, оскільки лише точне з'єднання конструктивних елементів дає можливість комплексно реалізуватися мистецькому твору, конструкція була поставлена на службу пролетарській ідеології, що найпоказовіше виявилось у творчості українських поетів 1920-х рр. Павло Тичина проспівав «Псалом залізу» — холодному матеріалу, який, як здавалося тоді, формував, творив світ, а отже, й людину майбутнього. У любові до будівельної конструкції зізнавався Микола Хвильовий, пишучи:

Кохаємо залізо й мідь,
Бетони і чугунки —
Від них родилися громи,
Але й співні струни.

Семантико-ідеологічне поле цих поезій недвозначно вказує на їхню причетність до конструктивізму специфічно радянського варіанту, пов'язаного через своє фактографічне відгалуження із так званим виробничим мистецтвом, для якого принциповою була пролетарська ідеологема. Власне фактографія, з її залежністю від соціального замовлення, та ідеї виробничого мистецтва були підґрунтям і для численних «виробничих» нарисів вітчизняних письменників, і для вистави «Народження велетня» (1931) Леся Курбаса в театрі «Березіль», присвяченої відкриттю Харківського Тракторбуду, і для фільму Олександра Довженка «Іван» (1932), чиї події розгортаються на Дніпрогесі, на будівництві якого формується нова свідома радянська людина. Хоча, як зазначають сучасні дослідники кіно, тогочасна офіційна критика зустріла цю кінострічку більш ніж стримано, бо «поступово, кадр за кадром, велич будівництва, могутність механізмів, що роздирають плоть землі, набирає все більш лякаючого, макабричного звучання. [...] Довженко не лише позасвідомо, в силу свого мистецького обдарування, а й на цілком свідомому рівні прагнув показати трагічні наслідки індустріалізації»[285].

Спираючись на декларовані у журналах «ЛЕФ» (1922–1925) і «Новий ЛЕФ» (1927–1928) лефівські теорії і, користуючись продукованою конструктивістами ідеєю «мистецтва факту», проповідники так званого виробничого мистецтва, що на кінець 1920-х витіснило з передових позицій «формальний» радянський конструктивізм, надалі запропонували взагалі відмовитись від мистецької образності як результату творчого акту. «Мистецтво, що витлумачувалося як виробництво матеріальних речей, формуючих життя, мистецтво як моделювання самих форм суспільного життя — такою була загаль-

на програма Пролеткульту і «лівого фронту», що пов'язала їх 1922 року і отримала назву «виробниче мистецтво». Вона протистояла розумінню мистецтва як форми ідеології, як пізнання життя, як образної творчості»[286], — пояснює цей складний мікс мистецтва та ідеології сучасний дослідник.

Зрозуміла річ, такі настанови суперечили і тому, до чого прагнули Л. Курбас та О. Довженко, і тому, що проповідувалося баухаузівцями, для яких доцільність, прагматизм та з'єднання компонентів стали способом творення нової мистецької дійсності. Апологети ж виробничого мистецтва твердили про можливість і необхідність існування мистецтва власне без мистецтва. Мистецтво, позбавлене в їхній уяві властивого йому гедонізму та розважальництва і навіть творення ідеологічної утопії[287], поставало як певна виробнича функція, здатна перетворювати людину, істотно змінювати її свідомість, суспільні погляди, і навіть трансформувати її фізично.

Подібні ідеї пропагував, зокрема, і представник «лівого» чеського мистецтва Владислав Ванчура, який, пройшовши свого часу різні етапи становлення пролетарського мистецтва, спробував об'єднати програмні постулати пролеткульту з так званим поетизмом, напрямом, що брав початок у чеському конструктивізмі і мислився як «вершина життя». Теоретики поетизму, що сформувався на початку 1920-х рр. в колах празької мистецької спілки «Devětsil» («Деветсил»), вважали, що з перерозподілом праці агітаційно-пізнавальна функція мистецтва перейде до інших сфер духовної діяльності людини, а на мистецтво припадатиме суто емоційно-виражальна функція.

Відтак, В. Ванчура полемізував із романтичною концепцією «митця-пророка», оскільки, на його думку, митець мав би збуджувати фантазію, емоцію того, хто сприймає мистецтво, але сам не повинен творити в стані екстазу, «божественної наснаги». Митець — це трудар своєї галузі, який підкорюється дисципліні та успішно оволодіває ремеслом. А «пролетарський характер», революційність мистецтва В. Ванчура вбачав не стільки в тематиці, скільки в уподібненні художньої творчості до праці робітника. У такому трудовому характері творчої діяльності, в її орієнтованості на функціональність результатів, у її подібності до інших видів праці, цей теоретик пролетарського мистецтва бачив смисл колективної творчості. Аналогічний характер праці митця та робітника будь-якої іншої професії є, на думку В. Ванчури, запорукою доступності адекватного розуміння твору.

Між тим, простежуючи ґенезу виробничого мистецтва і позиціонуючи у зв'язку з цим конструктивізм, у першому ж номері журналу «ЛЕФ» М. Чужак красномовно вказував на неминучу деградацію виробничого мистецтва та девальвацію ідеї доцільності й конструкції в реальній мистецькій практиці. «Футуризм народив виробниче мистецтво. Виробниче мистецтво народило конструктивізм, — писав він, — Конструктивізм народив біомеханіку. Біомеханіка — за логікою інерції — народила ексцентризм, циркізм, трюкізм та усілякі інші маленькі -ізми, створені для того, аби виправдались примовка про відстань між великим і смішним (під "великим" мається на увазі ідея конструктивізму не як "форми", а як "метода" реального будівництва життя, під "смішним" — суто "естетична" тран-

Сцена з вистави групи «Гарт»

сформація цієї ідеї). Додайте сюди агітмистецтво, яке ще не вичерпало себе, але спростилося до кабаре чи частівки; додайте мистецтво реклами, створене наче навмисно для того, аби допекти передовим статтям Г. Стеклова»[288].

Прогнозована М. Чужаком деградація виробничого мистецтва, за великим рахунком, закладалася популістськими вимогами і до його соціо-ідеологічних завдань, і до способу його творення не професійними митцями, а пролетарськими масами. Згідно пролеткультівським постулатам щодо масового творення мистецтва пролетаріатом, виробничо-конструктивістський театр декларативно протиставлявся професійному театрові. А тому, один із провідних ідеологів конструктивізму Олексій Ган, починав відлік театрального конструктивізму від початку боротьби за «масове дійство» проти професійного театру, проголошеної на Першому Всеросійському з'їзді робітничо-селянського театру 1920 року. У цій декларації зазначалося, що в перехідний період формою пролетарського театру має бути «масове мистецтво», яке живитиметься органічними формами комунізму, що розвивається, а тому перед пролетарськими митцями стоїть завдання «По-перше: усіляко боротися з професійним театром; по-друге: пильно охороняти класову чистоту, незалежність виробничо-художніх форм і методів роботи пролетарського театру; по-третє: спрямовувати його в бік дослідних випробувань "масового театру"; по-четверте: паралізувати усякі спроби проміжних груп, отруєних хворобливим духом буржуазної культури ... нав'язати існуючому пролетарському та майбутньому соціалістичному театру дрібно-буржуазні ідеали, паліативи сценічної культури...»[289].

Аби зрозуміти деякі принципові аспекти радянського конструктивізму саме як напрямку, що обумовив формування виробничого мистецтва, треба зазначити, що в силу багатьох обставин і, насамперед, соціально-політичних, конструктивістів зацікавив сам процес «роблення виробу», інакше кажучи, вироблення мистецтва, його продукування. Втім, радянські конструктивісти-виробничники не обмежилися синонімізацією понять «творення мистецтва» та «виріб», аналізом конструкції як продукту творчості й досягненням максимальної доцільності її дії та застосування. Оскільки митець це не стільки творець, скільки виробник-конструктор, що на практиці намагався довести український маляр-конструктивізм Василь Єрмилов, то для творення мистецтва необхідні правильні

ідеологічні й технологічні інструкції та певні навички майстрування. Це і надасть можливість «майструвати», «виробляти мистецтво» будь-де і будь-кому.

Подібні ідеї «майстрування мистецтва», а не його потаємного творення, на чому наполягали митці-символісти початку XX століття, виявилися надзвичайно суголосними соціальним гаслам, якими ідеологи радянської влади годували пролетаріат. Їхня ж реалізація здійснювалась в численних майстернях непрофесіоналів, які виникали в усіх галузях мистецтва від поезії до театру, де «майструвати мистецтво» міг усякий охочий, що й доводилося численними гуртками спілок «Гарт» та «Плуг». Зокрема у Харкові гартівці представляли свої композиції навіть на сцені величезного театру Муссурі. На День Першого травня «Була показана робота на заводі. Били молотами — установка на ритм, у робітників не було нічого в руках — передача не аксесуарами, а лише рухами. Немає пластики, яку використовували раніше: незграбні, "виробничі", виразні рухи»[290]. Таким чином, у 20-ті роки XX століття одна з найпотаємніших проблем усієї історії мистецтва — творення, здалася конструктивістам-виробничникам потенційно вирішеною, а відтак, до «вироблення мистецтва», на рівних із професійними митцями, артистами, малярами, тобто «посвяченими», стали допускатися й усі інші.

Водночас, у реальній художній практиці доволі швидко з'ясувалося, що це амбітне «майстрування, вироблення мистецтва» є безперспективним і веде до девальвації мистецьких цінностей, естетичної складової мистецтва. Радянська влада, яка доволі чуйно контролювала культурно-мистецькі процеси, одразу відчула, що подібна вседопущеність до творчості усіх охочих нівелює особливий потаємний статус мистецтва, необхідний для впровадження певних політичних інвектив, а його деідеологізація виробничниками взагалі позбавляє творчу діяльність усякого сенсу, оскільки митці не виконують поставлених владою ідеологічних завдань. Відтак вже з другої половини 1920-х рр. за самодіяльністю — масовістю у мистецтві залишається лише чи не єдина з функцій — виховна, тоді як ідеї конструктивізму реалізуються переважно на теренах архітектури й дизайну на основі декларацій функціональності, доцільності й утилітаризму.

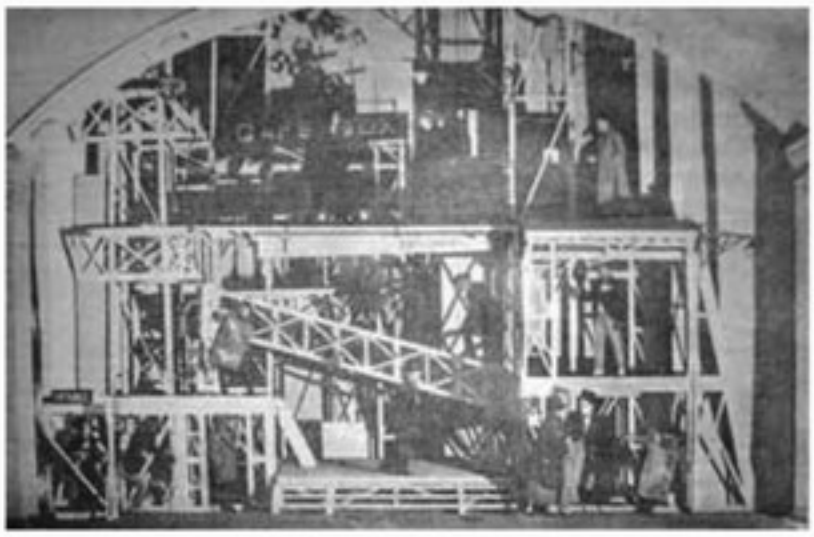
Отже, цілком прозора ідея доцільності мистецтва, спровокована до життя техніцизмом часу, що культивувалася європейським конструктивізмом як данина урбанізму, з'єднавшись на теренах радянської культури з ідеологічно-політичними вимогами держави, була особливим чином трансформована. Доцільність, кристалізація мистецьких форм, їхня абстрактна механічність у радянському варіанті підкорились ідеям виробничого мистецтва, сценічні реалізації якого почасти базувалися на модному тоді тейлоризмові, ідеях корисного робітничого руху, індустріалізації. «П'ятилітка прагне індустріалізації, — писав художник Анатоль Петрицький, — тобто механізації виробництва, зміна складних процесів виробництва й економіки істотно змінить форми побуту, мистецтва. Виразом нашого часу є конструкція і механізація, тобто та ж характеристика, що її мають усі галузі життя, механізація дає підвалини новому будівництву, новій роботі, новим накопиченням і новому побутові, нові джерела для найсміливіших ідей і форм»[291].

Те, що прийнято називати театральним конструктивізмом в Україні, увібрало в себе більшість з вищезазначених тенденцій, причому як вітчизняних, так і зарубіжних, за винятком, мабуть, ідей конструювання драми Ігнація Віткевича. А тому в мистецькій практиці поєднувалися, з одного боку, апробація і практичне втілення гасел виробничого мистецтва, з іншого — прилаштування та адаптація ідей лефівського російського конструктивізму до реалій української театральної культури 1920-х рр., використання конструктивістських надбань Баухаузу в сфері просторових форм і, насамкінець, теоретичне осмислення конструктивізму українськими митцями, зокрема Майком Йогансеном, В. Поліщуком та ін.

Але й попри насиченість оригінальними ідеями та частково вдалу їхню реалізацію, вітчизняний конструктивізм, особливо театральний, при тому, що він не був явищем ані локальним, ані випадковим, можна характеризувати як конструктивізм на узбіччі. Конструктивістські вистави з'являлися в Україні починаючи з 1923 року і ставилися аж до 1930 року включно, причому в багатьох містах України — Києві, Харкові, Одесі, Полтаві і т. д., однак у сфері театру конструктивізм переважно дублював уже відкрите та знайдене деінде.

Безумовно, першість у просуванні ідей сценографічного конструктивізму в Україні належить Вадимові Меллеру, який у 1910-і роки навчався в Мюнхені та київській студії Олександри Екстер, а на початку 1920-х рр. прийняв від неї естафету бунтарського авангардного мистецтва. Повною мірою, як сценограф-конструктивіст Меллер утвердився під час свого плідного співробітництва з найрадикальнішими театральними колективами тогочасної України — театром ім. Г. Михайличенка і театром «Березіль»[291]. У мистецькому об'єднанні «Березіль» він створив сценографчну лабораторію, виховав численних учнів, а головне, сконструював винятково виразні й водночас прості, унікально мобільні та монументально скульптурні декорації до вистав «Жовтень», «Газ», «Джиммі Гіґґінз», «Макбет», «Секретар профспілки», отримавши за макет останньої Золоту медаль на Міжнародній виставці декоративного мистецтва в Парижі. Безсумнівно, що й експресіоністський спектакль «Газ» за Г. Кайзером остаточно набрав рис конструктивістського сценографічного рішення власне завдяки Меллеру. У подібному ж ключі можуть бути розглянуті Меллерові конструкції до інших вистава «Березоля», насамперед до постановки «Джиммі Гіґґінс» Е. Сінклера[XII].

При тому, що захоплення конструктивізмом, власне як і експресіонізмом, у «Березолі» було не надто довгим, концепція творчої діяльності Леся Курбаса має суголосність із формулою «життєбудівництва» провідного теоретика ЛЕФу Бориса Арватова[293], що розроблялась ним в контексті виробничого мистецтва. Адже, згідно мистецьким завданням Леся Курбаса, в театрі мало відбуватися перетворення життєвих і соціальних реалій на мистецьку дійсність, а істот побутових на їхній мистецький еквівалент. На думку Арватова мистецтво також мусить перетворювати дійсність, переформатовувати її, «будувати життя» і «може бути допустимим лише як вид виробництва, тобто як виробництво чогось потрібного і корисного».



Сцена з вистави «Людина, яка була четвергом» Г. Честертона, Камерний театр.

Відтак ідея «життєбудівництва», окрім сфери агітаційно-зображального мистецтва, набула особливого значення саме у театрі, оскільки йшлося про те, що театр «підкориться до кінця будівельним методам і завданням колективізованого індустріального побуту» і відбудеться «нова державна театральність». У безпосередній театральній практиці це означало, що в процесі занять театральною творчістю мала формуватися, вироблятися принципово нова ментально й фізично людина. Дійсно, у лівих театральних колективах 1920-х рр. левову частку часу при підготовці вистав займало саме «вироблення» нової істоти-актора, який рухався та мислив інакше, ніж до того.

Одним із дієвих засобів такого духовно-фізичного оновлення практики тогочасного театру, Лесь Курбас, зокрема, вважав теорії руху, серед яких була вищезгадана далькрозівська теорія, поширена в Європі ще з 1910-х рр. Захоплення ідеєю ритму, що була наріжним каменем формули «життєбудівництва», авторське поняття «перетворення»[294] наче з'єднує ключові концепти Курбасової театральної теорії та ідей «життєбудівництва». У статті 1925 року «Шляхи Березоля і питання фактури» Курбас так пояснював це поняття: «Перетворення — це основний стрижень лівого театру останніх років. Само по собі воно є: формула для театральних засобів, що розкриває виображувану реальність в певній її суті (психологічній, соціальній і т. д.) і викликає у глядача ту суму асоціативних і взагалі психофізичних процесів, що як підняття тонусу сприймання є основою всякого театру. Це надзвичайно гнучкий у своїх можливостях принцип, що відповідає цілком науковому поглядові на мистецтво. Він ще не укладений в схеми відомих досі театральних методів, хоч у лівому театрі він широко вживається»[295]. Відтак поняття «перетворення», введене Л. Курбасом у театральну практику «Березоля», звучить як рефрен формули «життєбудівництва», продукованої «виробничим» відгалуженням конструктивізму.

Суголосність між ідеєю перетворення та постулатами виробничого мистецтва, плацдармом для експериментів якого був Пролеткульт, не означала єдності Курбаса з діячами останнього. Втім, власне Пролеткульт підштовхнув Леся Курбаса до спроби опанувати літературу факту[296], що й була з'єднуючою ланкою між конструктивістами і виробничниками[297].

На початку 1924 року Лесь Курбас разом з дружиною Валентиною Чистяковою побував із ознайомчою поїздкою у Москві, де відвідав репетиції «Лісу» О. Островського у В. Ме-

йєрхольда, а також подивився спектакль «Озеро Люль» О. Файка в театрі Революції та інсценізацію киянина Сигізмунда Кржижановського «Людина, яка була четвергом» Г. Честертона в режисурі О. Таїрова в Камерному театрі. Саме ці дві вистави, сценографами яких виступили Віктор Шестаков та Олександр Веснін, як відомо, стали приводом для бурхливої дискусії про конструктивізм, що відбулася в Москві 1923 року, під час якої Мейєрхольд і Таїров звинувачували один одного в запозиченні конструктивістських ідей.

Спектакль Олександра Таїрова «Людина, яка була четвергом», чиїм головним конструктивним елементом була утворена зі сходів, майданчиків, станків, ліфтів та рухливих тротуарів масивна металева конструкція, що втілювала ідею урбанізму та мертвого капіталістичного міста, Л. Курбасові зовсім не сподобався. Водночас він захопився постановкою Сергія Ейзенштейна «Чуєш, Москва?» С. Третьякова в Першому Робітничому театрі Пролеткульту, назвавши цей театр найважливішим та найімпульсивнішим у Москві. У агітгиньолі «Чуєш, Москва?» Лесь Курбас відзначив зачин спектаклю, здійснений засобами кінематографу, і те, що вистава зроблена економно, стримано і без психології.

Вірогідно, саме режисура Ейзенштейна стала певним стимулом для постановки Лесем Курбасом твору зачинателя радянської документально-виробничої драми С. Третьякова «Протигази» в «Березолі». Ця п'єса, що виникла на основі замітки в газеті «Правда» про аварію на уральському газовому заводі, яка сталася з вини недбалого директора, вперше була показана у Києві Першою майстернею «Березоля» 30 березня 1924 року в Будинку червоної армії. Конструкції до вистави виготовив Вадим Меллер, а сама постановка відбувалась, як повідомляла преса, «в плані експерименту, побудови мелодрами сьогоднішнього побуту. Маса і персонажі "Протигазів" реальні, але в підході нового театру»[298]. Дійсно, в «Протигазах» Курбас разом зі своїм учнем Борисом Тягном — співрежисером вистави, намагалися застосувати в організації сценічної дії функціональний метод. Досвідчені актори С. Шагайда, В. Чистякова, Р. Нещадименко мусили робити замальовки реальних робітників-сучасників, які виконували певні функції, а не створювали звичні сценічні образи та характери. Втім, пошуки у напрямку виробничого мистецтва для Леся Курбаса і його театру дуже скоро стали неактуальними. Адже, навіть зважаючи на високий ступінь соціально-політичної заангажованості «Березоля» та його керівника, формула виробничого мистецтва для Леся Курбаса і соратників була малоприйнятною.

Зокрема О. Запорожець згадував, що обумовлюючи задум постановки 1923 року п'єси «Газ» за Ґ. Кайзером, «Курбас чітко і відверто протиставляв його тим принципам "театру колективної дії", які пропагував тоді Марко Терещенко. — Ми поставимо в центр нашої вистави Людину, — переконував режисер, — Людину з великої літери. Ми повинні відтворити в сценічному образі не бездушний, машиноподібний натовп, а справжнє людське співтовариство, у якому кожна особистість проявляє свою неповторну індивідуальність, реалізує свої потенційні сили і можливості»[299]. Сам же Курбас, аналізуючи виставу «Газ» наполягав, що там «було справжнє перетворення, яке не претендувало на копію — ми не робили гармат, танків і тіл, як у Терещенка»[300].

Сцена з вистави «Універсальний некрополь» І. Еренбурга, театр ім. Г. Михайличенка

Відтак за творчою суперечкою Марка Терещенка з Лесем Курбасом приховувалося не лише закономірне змагання дорослого учня і наставника, а справжнє протистояння мистецьких ідей. Особливо суперництво Марка Терещенка і Леся Курбаса загострилося, коли в Києві одночасно активно діяли два експериментальні театральні колективи: театр ім. Г. Михайличенка і МОБ. У 1922–1924 рр., завдяки постановкам, у яких було «чути грізний подих революційної боротьби і пророчі заклики до майбутнього»[301], колектив М. Терещенка, який, на відміну від театру «Березіль», не мав постійного приміщення і показував свої композиції в залі Ветеринарно-зоотехнічного інституту, просто на заводах та у колишньому Троїцькому народному домі, був добре відомий киянам і отримав репутацію найреволюційнішого театру міста. Відзначаючи «експериментальну позицію» театру ім. Г. Михайличенка, Головосвіта України навіть дозволила його гастролі у Харкові, що було економічно вельми важко[302].

До того ж, з 1923 у Києві паралельно з факультетом української драми в Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка, який очолив Лесь Курбас, після реорганізації Центростудії почав діяти Вищий Театральний технікум із спеціальним факультетом «мистецтва дійства», що став своєрідною лабораторією для театру-майстерні ім. Г. Михайличенка[303]. Сам же Марко Терещенко, як завідувач Київського державного театрального технікуму, намагався налагодити міцні організаційні зв'язки одночасно з двома столицями: Харковом та Москвою, про що свідчать його власні мемуари і посвідчення про відрядження[304]. Власне на цей період і припадає захоплення Марка Терещенка конструктивізмом, зокрема виробничим мистецтвом, що відбилося навіть у карикатурі О. Довженка, іронічно підписаній «Універсальний макет», співзвучно назві спектаклю «Універсальний некрополь».

Прем'єра «Універсального некрополю», де особливим чином виявилося естетське, стилізаційне начало, за яке час від часу шпетили Терещенка, відбулася на початку 1924 року в оформленні художника Костянтина Єлеви та супроводі музики М. Вериківського. Цей спектакль, де дійсно було чимало стилізаційних прийомів, починаючи від сцени «Зустріч з Бамбучі», змонтованої за принципом доміно, і закінчуючи жіночими костюмами, що нагадували моделі суконь Надії Ламанової, можна вважати найскандальнішим в репертуарі театру ім. Г. Михайличенка.

Сцена з вистави «Універсальний некрополь» І. Еренбурга, театр ім. Г. Михайличенка

Повна назва пародійного й автобіографічного роману І. Еренбурга, що став основою цього спектаклю, звучить так: «Надзвичайні пригоди Хуліо Хуреніто і його учнів: мсьє Деле, Карла Шмідта, містера Куля, Олексія Тішина, Ерколе Бамбучі, Іллі Еренбурга та негра Айші, в дні миру, війни і революції, в Парижі, в Мексиці, в Римі, в Сенегалі, в Кінешмі, в Москві та інших містах, а також різні думки вчителя про трубки, про смерть, про любов, про свободу, про гру в шахи, про єврейське плем'я, про конституцію і про багато що інше». Терещенко вміло скористався феноменальною популярністю романів Еренбурга, які в СРСР читали й інтелектуали, і звичайні пролетарі, але гнівно критикували радянські ідеологи. Подібне різке неприйняття І. Еренбурга почасти можна пояснити тим, що на початок 1920-х рр. цей, у майбутньому відомий літописець радянського ладу й офіційно визнаний владою один з кращих публіцистів СРСР, мав репутацію авантюрника і підозрілого письменника-«попутника». Він мешкав за кордоном, у Парижі, а потім в Берліні, і його роман про Хуліо Хуреніто в Петрограді взагалі був заборонений.

Користуючись іронічними текстами І. Еренбурга, Терещенко пішов шляхом критичного осмислення революційних досягнень, а головне — постреволюційних реалій. Вочевидь, цього разу Терещенкові знадобилася не просто агітаційна літературна основа, сповнена революційної романтики й патетики, а справжня текстова канва. Адже від часу революційних подій в Україні пройшло близько п'яти років, і режисер мав на меті кинути ретроспективний погляд на революційне минуле й, водночас, на тлі суспільних катаклізмів представити в сатиричному дусі реалії НЕПу.

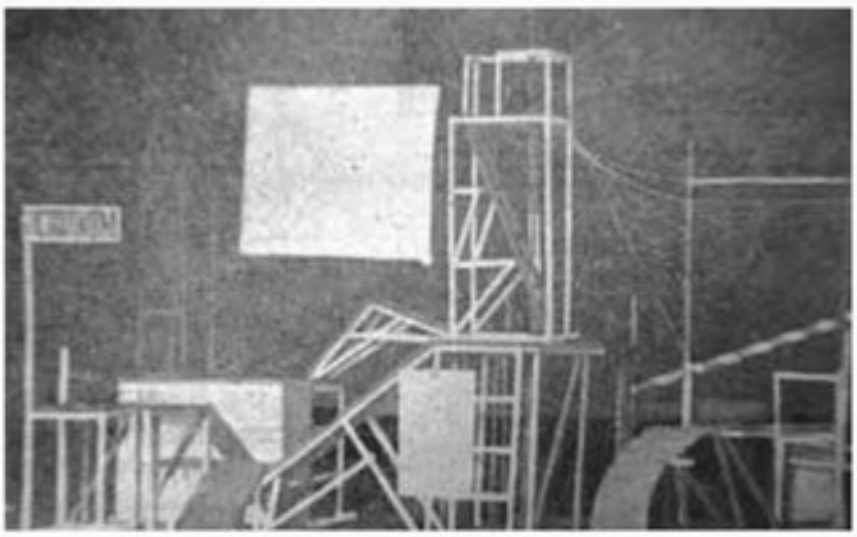
«Постановка: Про неї кажу мовою глядача, не досвідченого у вищій політиці мистецтв. Чудові масові сцени. Не просто ритм, не просто рух — наснажений ритм, наснажений рух, рух — сарказм. Машина. Танок війни. Напрочуд хороший мітинг міністрів. Так і пре мітингова керенщина. Розгардіяш влад в Україні виконано надзвичайно економно. Триває 2–3 хвилини, а враження повне. Краще за все — шинок. Ніколи не бачив кращого відтворення самогонної розбещеності та злочину! Нічого дарма не кинуто. Ні жест, ні слово — не йдуть в порожнечу. Все — продуманий агітаційний матеріал. Майстерня і автор своє завдання виконали добре. Розбито призму витонченого наплювательства, крізь яку переломлялися погляди Еренбурга на Європу з революцією. Зроблено чисто. Так само чисто, як пролетарська гро-

мадськість зняла жовті чобітки з Еренбурга. Ніхто зараз не може претендувати на монополію зображення революційного побуту. Але майстерня Михайличенка — працює, працює наполегливо і добре, а Еренбург продовжує бачити себе таким, що хизується в жовтих чобітках»[305], — писав В. Фурер у «Пролетарской правде».

Із цього захопленого відгуку стає зрозумілим, що мистецько-ідеологічні завдання «Універсального некрополя» були вже принципово іншими, ніж раніше: не агітаційно-закличними, а викривально-сатиричними. Як зазначав з цього приводу Ю. Меженко, «в "Універсальному некрополі" Терещенко вперше вивів героїв у розумінні окремішності особи від колективу. Це на наші часи тяжка річ. Життя саме скасувало героїв. А Терещенко зумів показати життьових героїв — типи — не переступивши за межу, де починається індивідуальність»[306]. Тому саме цю постановку можна вважати кульмінаційною у творчому розвитку театру ім. Гната Михайличенка, де, як зазначали рецензенти, метод «колективної дії» спрацював найпродуктивніше.

Вельми вільне поводження Марка Терещенка з текстами І. Еренбурга викликало письменницький гнів і навіть відкритого листа автора до Марка Терещенка, надрукованого в київській газеті «Пролетарская правда». Втім, згодом, у своєму мемуарному романі, Еренбург писав: «У 1924 році в Києві я пішов на виставу — інсценівку "Хуліо Хуреніто". На сцені показували Іллю Еренбурга, у нього на плечах сидів американець містер Куль і вигукував: "Жвавіше, жвавіше, моя буржуазна шкапа...". Мій тесть, доктор Козинцев, обурювався, а мені було смішно»[307]. Українська ж критика, навпаки, відверто підтримувала Терещенка: «Цей кумир непівської молоді, автор бульварних романів, справедливо зазначив у своєму листі, що в "Універсальному некрополі" зовсім змінено зміст його творів. Від Еренбургового вінегрету залишилися лише імена дійових осіб та кілька моментів з сюжетів. Все інше цілком протилежне тій балаканині, що наповнює роман. І це добре, що Еренбурга нема. Зате вийшла правдива, сучасна сатира, підкреслимо — радянська сатира»[308], — писав Ю. Меженко.

Зі всього комплексу, що представляв собою театр «мистецтва дійства», основне в цій виставі було збережено: сценарна основа й пластично-колективістське рішення більшості сцен. «Розбивка тяжкого матеріалу на легкі кінематографічно чіткі епізоди не стомлюють, але весь час підтримують увагу на однаковій височині, — зазначав дописувач харківського тижневика. — Масова дія, що весь час відбувається і випливає з попереднього, театральні трюки, які дають максимальне враження — все це свідчить про досягнення справжнього театрального мистецтва. Тут слід зазначити ще одне, а саме, що основою, центром постановки, як завше, у михайличенківців, є рух. Наша епоха є динамічною (епоха переходова, епоха руйнування та інтенсивної будови). Вона і повинна бути динамічною — це аксіома, яку розуміють усі, але здійснити яку вдалося лише михайличенківцям. Вони не задовольнилися абстрактним рухом, як театр "Березіль", вони не шукають в менті краси. Основою їх рухів завше є утилітарний трудовий процес робітників землі та станка. Їх рухи реалістичні по суті і утилітарні в основі»[309].



Конструкція К. Єлеви до вистави «Насіння» Ю.Либединського, театр ім. Г. Михайличенка

Із цього докладного опису пластичного рішення вистави зрозуміло, що приблизно з середини 1920-х рр. Терещенко вирішив прямувати шляхом виробничого мистецтва. Пояснюючи його постулати, провідний теоретик цього напряму Б. Арватов у своїй програмній статті писав, що допоки пролетаріат повністю не охопив життя, «тобто, поки він ще не зник як клас, поки він бореться не тільки з природою, але й з людьми і за допомогою людей — потребує додатково такого театру, який би організовував свідомість і через свідомість — життя. Йому потрібен театр образотворчо-впливовий. [...] Пролетаріатові потрібен театр утилітарної образотворчості, театр — плакат, театр закликів і спонукань, театр художньої агітації і пропаганди. Театр не камерних вистав, а клубних вечорів, робітничих гулянь, пересувних гнучких труп, які використовують увесь технічний досвід мюзик-холів, цирків і балаганів, викинутих із закритої сцени на вулиці і майдани міста»[310]. Саме ці актуальні в радянському авангарді середини 1920-х рр., в тому числі й в українському, концепції виробничого мистецтва намагався реалізувати Марко Терещенко, послуговуючись пропагандистськими ідеологічними тезами.

«Виготовлений» згідно з принципами виробничого мистецтва «Універсальний некрополь», майстерно організовані масові сцени якого, за словами Ю. Меженка, дали можливість «позбутися підходу до руху як до "пластичності"», спонукали тогочасну критику не лише порівнювати вистави березільців та михайличенківців, а й віддавати перевагу останнім. «У Курбаса рух має психологічне значення, у михайличенківців — індустріальний рух, робітничий процес. Завдання, поставлені цим, досить молодим, колективом, дуже складні — це передати, відтворити рухами людини ритм сучасної індустрії, тоді як "Березіль" поставив собі інше, може й ширше завдання, передати всю "сучасність"», — зазначалося в пресі[311].

Разом з тим невдовзі після прем'єри «Універсального некрополя» репертуарна лінія театру ім. Г. Михайличенка кардинально змінилася: з'явилася вистава «Насіння» за твором Ю. Либединського. Цей дивний, непояснений в мемуарах самим Терещенком поворот, дослідники намагалися пізніше витлумачити як пошук нового творчого обличчя театру. Але швидше за все радикальні зміни відбулися, передовсім, із метою самозахисту в політично непростих умовах. Можна лише здогадуватися, як Марко Терещенко зумів обачливо уникнути конфронтації із владою, для якої радикалізм і неконтрольованість

«виробничників» стали дуже незручними. Показово, що, на відміну від Леся Курбаса, з середини 1920-х рр. він не робив гучних заяв, крім єдиної публікації «Театр і суспільство» у газеті «Більшовик», тоді як на початку двадцятих років буквально щомісяця друкував статті-декларації.

Вибір для інсценізації повісті Ю. Либединського «Тиждень» недвозначно вказує на зміну політичного й творчого вектора театру ім. Гната Михайличенка: від агітаційно-сатиричного до реалістично-зображального напрямку, від І. Еренбурга до Ю. Либединського. Адже у літературному процесі 1920-х рр. колишній червоноармієць і майбутній РАППівець Юрій Либединський був повним антиподом Іллі Еренбурга, так само як і антагоністом лефівців-інтелектуалів: його повість «Тиждень» створювалась як відповідь на книгу Б. Пільняка «Біля дверей» і мала на меті дати «вірне відображення революції та її наслідків, розкрити сутність революції та її змісту», на відміну від того, що зображували письменники-попутники.

Між тим, «Тиждень» Ю. Либединського можна вважати типовим прикладом твору літератури факту, в його антилефівському розумінні, тобто, зробленим як соціальне замовлення, свідомим соціальним елементом[312], що стилістично й сюжетно нагадує відому повість М. Островського «Як гартувалась сталь». Дійсно, цього разу михайличенківці показували не умоглядне протистояння Старого і Нового світів, а наочно, докладно й побутово відтворювали те, як у маленькому повітовому містечку червоноармійці налагоджували роботу залізничного депо, з тим, аби вчасно доставити насіння для майбутньої посівної. Поки представники радянської влади організовували суботник із заготівлі дров для паротягів, бандити зводили рахунки з їхніми однодумцями, але в фіналі більшовики все-таки перемагали і на зборах повітового комітету переможно співали «Інтернаціонал». Таким чином, театр наче нагадував глядачеві, яка партія і якою ціною перемогла в революції.

Юрій Меженко, який двічі відрецензував цю виставу, констатував, що «"Насіння", це перехід до побуту (як до матеріалу, а не як до композиції), але ще не самий побут. Своєю роботою михайличенківці фіксували різні моменти революції, від першої мрії про Будинок Нового світу і через сатиру над богами ("Карнавал") до конспективно-схематичного підсумку революційно-військового часу ("Універсальний некрополь"). Цей раз гостро відчули зерна побуту — старого зламаного, але ще існуючого на євбазах, та нового, що твориться революцією і комунізмом»[313]. Пізніше В. Василенко наче продовжив його думки, зауваживши: «Справа зображення й перетворення на театральному кону нового радянського побуту встала зараз величезною проблемою для всіх театрів, що не відставали від життя та не відривалися від трудящого глядача. Вирішаючи цю справу, михайличенківці ставлять "Насіння". [...] В перший раз за революційні часи трудящі глядачі кияни побачили революційний провінційний побут на театральних підмостках в новій його передачі. "Насіння", як і дальші побутові постановки михайличенківців, мали в собі чимало рис колишньої роботи їхньої, але в них уже помітне велике наближення до реалізму»[314].

Сцена з вистави «Вир» Г. Стабового, театр ім. Г. Михайличенка

Окрім принципово нового для михайличенківців побутового матеріалу й композиційного принципу вистави, у якої був оповідний сюжет, що розвивався відповідно до хронології подій, Ю. Меженко відзначив також новий підхід до акторської гри. «"Насіння", це вже перехід до актора. А актора михайличенківці ще не виробили з себе. Техніка тіла, техніка динаміки дії в попередніх постановках була збудована майже виключно на ритмічному груповому принципі. Тут підхід новий. Багато є моментів, зв'язаних з значенням окремого слова, моментів, що рух, ритміку індивідуального персонажа ставлять в залежність від психологічного відтінку того слова. Для досконалості виявлення цього нового для михайличенковців прийому потрібна специфічно тонка міміка тіла»[315].

Зауваження Ю. Меженка з приводу специфічної акторської підготовки михайличенківців та їхньої нездатності грати у психологічному ключі, не зупинили, однак, М. Терещенка, який здійснив три вистави поспіль — «Вир» Г. Стабового, «Сорочинський ярмарок» М. Гоголя у переробці М. Терещенка і «97» за М. Кулішем, позначені прийомами реалістичного театру. Продовжуючи працювати 1924 року в Києві, театр ім. Гната Михайличенка формально ще сповідував метод колективної творчості, але, замість революційної романтики і патетики, сатиричної свободи і гротескової зверхності, експериментів із сценічною композицією та пластикою акторів його вистави наповнювалися відвертою партійною кон'юнктурою, політичним замовленням.

«Вир», чия прем'єра відбулася в листопаді 1924 року, відтворював вельми заплутані та неоднозначні події громадянської війни в Україні а саме епізод, описаний у спогадах революційно-партійного діяча В. Затонського. Аби покращити матеріальне становище військ, командир Таращанської партизанської бригади Гребінка вирішив розпродати місцевому населенню спирт, спровокувавши, таким чином, партизанський заколот, під час якого залунали заклики рушати на Київ, бити комісарів та переходити до А. Денікіна. Ситуацію врятував член Реввійськради Владимирський (очевидно, сам В. Затонський), який зумів вчасно вибратися із ворожої засідки й навести порядок у військах.

Незважаючи на такий бойовий сюжет, вистава вийшла доволі мелодраматичною і була насичена натуралістичними подробицями. «"Вир" в значній мірі відбиває вже побут, — писав рецензент. — Правда, побут партизанщини, побут революційної боротьби, в невели-

Сцена з вистави «Вир» Г. Стабового, театр ім. Г. Михайличенка

ких уривках, але від цього вже не дуже далеко до побуту сучасного. В цьому "Вир" є крок вірний, хоч і невеликий. Метод кінематографічної дії, що взятий за основу в постановці, у принципі не новий. В натяках ми його зустрічаємо в "Машиноборцях" ("Березіль"), "Квадрат 36" (театр Комункульт) і почасти "Чуєш, Москва?". Постановник цим методом опанував цілком і тому композиція постановки скована міцно. Найсміливіше зробленими місцями в постановці треба вважати сцени "змови" і "засади" (особливо останню гарно зроблено через використання світлового ефекту). [...] Дуже велике наближення в грі до натуралізму, яке помічається в постановці, треба також віднести до мінусів»[316].

Втім, уже наступна прем'єра театру ім. Г. Михайличенка — «Сорочинський ярмарок» за М. Гоголем з музикою М. Вериківського, де «акторська гра у плані постановки, як і костюмів, наближається до звичайнісінького натуралізму, а сценічні конструкції, які, безперечно, є умовні, через це не зв'язані з грою, з костюмом»[317], оскільки художник Костянтин Єлева «вжив принцип кольорових конструкцій, щоб, зберігаючи комедійний характер постановки, надати їй виразності, уникаючи абстракції»[318], викликала негативні відгуки.

«Спроба постановника дати якомога більше нового побуту закінчилась, безперечно, невдало»[319], — констатував рецензент. На відміну від вистави «Березоля» «Пошились у дурні» за М. Кропивницьким (реж. Ф. Лопатинський), Марко Терещенко не зумів врівноважити іронію, гротеск, побутові елементи і театральний трюкізм, а побут сучасного українського села намагався відтворити ретельно й деталізовано. «Наближення до натуралістичної гри, а також і бажання (ідеологічно невиправдане) показати гоголівські типи, як вони є в нашій сучасності, вимагає, щоб ці типи були яскраво сучасними. А що ми замість цього бачимо? Погано зробленого "типа" гоголівського в старому театрі»[320].

Виходячи з відгуків преси, ще більш невдалим виявилося втілення побутової драми Миколи Куліша «97» (у театрі ім. Г. Михайличенка вона йшла під назвою «97 незаможників»). Ця п'єса одного з кращих українських драматургів 1920-х рр. стала для колективу михайличенківців і для українського театру в цілому свого роду вибухівкою уповільненої дії. Адже саме вона спричинила початок глобальної дискусії щодо повернення вітчизняного театру до реалістично-побутової естетики, а в її тексті вже 1924 року проглядалась утопічність комуністичних ідей про соціальну рівність та братерство.

Сцена з вистави «97 незаможників» М. Куліша, театр ім. Г. Михайличенка

Вочевидь, не передбачаючи ступеня трагічності подальшої політико-ідеологічної розбещеності, рецензуючи «97 незаможників», В. Василенко відзначав два істотні недоліки вистави: формально-стилістичний та ідеологічний. Зокрема, він цілком безапеляційно вказав на необхідність повернення до побутової стилістики, зазначивши, що «низка революційних постановок за останні роки якраз і характерна відсутністю побуту, і через це ці постановки при всіх своїх величезних досягненнях з ідеологічного й художнього боку не мають тієї соковитості, яскравості і живості, що дає виявлення побуту. Схематизм, абстрактність, зовнішня відірваність від глядача — ось їх основна хиба»[321].

А наступне його зауваження стосувалося безпосередньо ідеологічних завдань театру. Адже у кінці вистави не було ні революційної патетики, ні сподівань на світле майбутнє, а лише побутовий психологізм акторів. Оскільки у фіналі було не зрозуміло, хто ж таки переміг, бо «із 97 незаможників більшість вимирає, частина іде до куркулів. Залишилось два з половиною незаможника, які знесилюються в боротьбі з куркулями. Впливу міста, його допомоги селу не видно, і незаможники фактично залишаються переможеними куркульнею»[322], то постановка зовсім не влаштувала політично пильного В. Василенка. Разом з тим обидва недоліки, що зумовили швидкісну смерть вистави, не могли нівелювати успіх сценографічного рішення художника К. Єлеви. «Вся постановка витримана в дусі умовно-модернізованого реалізму, що найбільше підкреслює зовнішній бік постановки (рухи, костюми, грим, оформлення сцени). Єлева зробив оригінальні в своїй простоті сценічні "павільйони" та "площадки", що лише й накладають на постановку серпанок модернізму художнього»[323].

Безумовно, вимушений перехід до побутової стилістики колективу михайличенківців давався важко: рецензенти гнівно лаяли виконавців чільних ролей, але відзначали ідейно міцну режисуру, майстерну сценографію К. Єлеви і прекрасне музичне оформлення. Так, узагальнюючи досвід шести постановок театру 1923–1925 рр., кореспондент київської газети «Більшовик» недвозначно вказував на реалістично-побутові перспективи розвитку михайличенківців. «"Карнавал", "Універсальний некрополь" показали величезну техніку тіла, композицію рухів, яскравість і чіткість малюнка, [...] "Вир" і "Насіння" дали вже цікаве розрішення проблем кінематографічної дії, дали поодиноких майстрів-акторів, [...]

Сцена з вистави «Сорочинський ярмарок» М. Гоголя, театр ім. Г. Михайличенка

п'єси "Сорочинський ярмарок" і "97 незаможників" свідчили про боротьбу театру за побут, про набування потрібної майстерності для виявлення побуту, про зріст акторських сил, про режисерську деталізацію елементів цього побуту...»[324].

Наприкінці 1924 року театр ім. Г. Михайличенка врешті-решт отримав у Києві постійне приміщення — колишній Троїцький народний дім, що називався на початку 1920-х рр. театром ім. М. Заньковецької. Невирішеною залишалася проблема з приміщенням для Вищого театрального технікуму, де навчалося близько 180 студентів і діяли відсутні в Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка факультети кіно та хореографії. На 1925 рік михайличенківці анонсували приблизно десять нових вистав, серед яких були «Падіння Єлени Лей» А. Піотровського в перекладі Д. Загула та «Кармелюк» Л. Старицької-Черняхівської. Втім, прем'єра комедії С. Грея і Ю. Яновського «Камергер», що відбулася у березні 1925 року, стала останньою київською виставою театру ім. Г. Михайличенка. Ця, сьогодні зовсім призабута п'єса, мала авантюрний, уповні характерний для того часу зміст: з метою відновлення монархічного ладу створене в США «Товариство збереження пам'яток живої культури» організовує в Україні «живий музей», де оселяє колишнього камергера царського двору, нащадка славного дворянського роду Лизогубів. Подібно до «красивого деспота» із п'єси Миколи Євреїнова, камергер Лизогуб живе у палаці за старими звичаями, приймає гостей, читає дореволюційну газету «Новое время». Правда, живому музейному експонату Лизогубу таке життя швидко набридає, і він повертається до своєї непманської дрібної торгівлі, а його дочка Тетяна одружується із комісаром музею.

Втілення цієї своєрідної, але драматургічно недосконалої утопії викликало в пресі захоплені відгуки. У журналі «Глобус» спектакль було названо блискучим і оригінальним[325], а кореспондент «Більшовика» Ю. Яновський відзначив, що «Камергер» дуже виразно виявив формальні можливості молодого колективу і його талановитого режисера. «Торкаючись режисерської роботи, — писав рецензент, — слід відзначити виявлене широке полотно, культурність європейського майстра. Сцена засідання американських капіталістів вражає закінченістю, чіткістю. Сцена з прибиранням у палаці Лизогуба — блискуча. Вона не має слів, але жива і захоплююча. Цікаво підкреслено старий побут гротесковими дотепами: "герб" Лизогуба, орел на спині, "медалі" в городового. На нашу думку,

Сцена з вистави «Диктатура» І. Микитенка, Держдрама, Одеса

пролог, який відбувається перед завісою, нічого п'єсі не дає, нічого не пояснює, і його можна відкинути, починаючи п'єсу просто з засідання капіталістів. Художник Єлева майстерно розв'язав питання конструктивного оформлення сцени і вперше з'єднав площадки з фарбами, використав світло ззаду. Фарби свіжі, живі. Використання "кубатури" сцени якнайдоцільніше. Музика Леслі (шумова), не будучи новиною по суті, задовольнила цікавістю мелодії»[326]. Разом з тим, глядацько-критична успішність цієї постановки Терещенка, ймовірніше за все, пояснюється зауваженнями Леся Курбаса щодо неї: «Марко Терещенко підхопив це слово (мається на увазі термін "переключення". — *Г. В.*), і перед прем'єрою "Камергера" в пресі було застережено, що буде вжито момент переключень»[327], тобто різних виразних сценічних метафоричних комбінацій.

Виїзд із Києва на тривалі гастролі по Донбасу навесні 1925 року став початком кінця діяльності театру ім. Гната Михайличенка. Після тривалої гастрольної подорожі індустріальними регіонами України, під час якої художник К. Єлева збирав на шахтах матеріал для вистави «Котлован», до Києва театр ім. Г. Михайличенка більше не повернувся. Виконуючи завдання Наркомосвіти, він переїхав до Одеси, де повинен був утворити основу нового українського колективу — Одеської держдрами.

Поза намаганнями М. Терещенка крокувати в ногу із часом у прямому сенсі цього слова й ставити пропагандистські змістовні вистави в естетиці побутового реалізму, його експериментальне футуристично-декадентське минуле, вочевидь, завадило зберегти театр. Авангард перестав отримувати дивіденди від влади, оскільки ідеологів радянського мистецтва на етапі індустріалізації країни хвилювали принципово інші питання й ідеологеми. І, як зазначав дослідник В. Голота, «М. Терещенко остаточно переконується, що потрібен інший шлях, аніж той, яким він вів театр ім. Г. Михайличенка. Отже, до творчих складових його мистецтва повертаються автор, режисер, актор. Якщо на початку своїх пошуків режисер заявляв, що з професійними акторами революції не зробиш, то перед гастролями в Полтаві про своїх акторів він сказав: "Ось справжні професіонали" і додав: "Наш театр стоїть зараз на повороті до реалізму"»[328].

Наскільки вимушено й свідомо наблизився до побутового театру Марко Терещенко, з'ясувати можна завдяки його постановкам в Одесі, зокрема через втілення «Диктатури»

І. Микитенка 1929 року, та мемуарним свідченням українського літературознавця Сергія Єфремова. Цей оборонець традиційного українського театру і пристрасний ворог революційних змін у ньому, характеризував те, що відбувалося з режисерами-авангардистами, дуже різко. «Кажуть, що в одеських газетах Марко Терещенко вже опублікував зречення од свого "театру дійства", говорить, що то був тільки тимчасовий театр, а єдиним можливим театром може бути тільки реалістичний. Тепер ще черга за Курбасом. А розгадка цього виступу — звелено згори вертатись до реалізму. Скоти ! Валяли-валяли, руйнували-руйнували, позапаскуджували все кругом себе, занапастили український театр — на те, щоб признатися, що це все ні до чого. Наймення нема цьому хамству, що підлизується й дослухається до влади й творить, чого од його вимагають. Типове "чего изволите" під покровом революційності»[329].

Дійсно, уже восени 1925 року на сторінках одеського журналу «Театральная неделя» Марко Терещенко вельми лояльно висловлювався щодо театральних традицій минулого, зокрема говорив про діяльність так званих актеатрів (академічних театрів). «Ми поєднуємо ряд особливостей актеатрів з принципами театрів пошукових. Наш театр — творчий театр, у тому сенсі, що всі наші пошуки будуть спрямовані на створення театрального виробництва, на завоювання широкого трудового глядача. Нам будуть чужі експерименти задля експериментів. Їм ми надамо місце в майстерні (студії) молоді, яку невдовзі відкриє наш театр. Держтеатр не повинен бути вузькотенденційним, наприклад пролеткультівським, мейєрхольдівським і т. д. Збагачуючись як досвідом академізму, так і досягненнями революційних театрів, наш одеський театр буде представляти єдине культурне ціле, являючись уповні оригінальним в своїй постановчій майстерності»[330].

Насправді ж ніяких серйозних експериментальних спроб у сфері акторської творчості або з будь-якими іншими театральними формами Марко Терещенко вже практично не робив, а більшість його одеських і харківських постановок кінця 1920-х — початку 1930-х рр. були ідеологічно й стилістично стерильними.

Пік розвитку театрального конструктивізму в Україні, де конструктивістські принципи реалізовувалися за багатьма параметрами: від композиції спектаклю, сценічної трактовки постатей дійових осіб, технічних прийомів акторської гри до сценічного рішення загалом, засвідчив також унікальну взаємообумовлену творчу співдружність режисера і художника. Показовим прикладом в цьому сенсі є співпраця режисера Б. Ґлаголіна та художника О. Хвостенко-Хвостова.

Останнього разу Борис Ґлаголін приїхав в Україну 1924 року й пробув тут до 1927 року, спершу активно працюючи паралельно в кількох українських театрах, а потім в кіно. Зокрема в серпні 1925 року гастролі Ґлаголіна та Валерської відбулися у Полтаві, про що повідомляла місцева преса: «Гастролери вже виступали в Полтаві в "Змові імператриці" Олексія Толстого, а тепер повернулися з поїздки по Німеччині. Австрії та Чехословаччині. Йтиме американська комедія М. Геннекена "Олл райт Бебі" з Ґлаголіним в головній ролі»[331]. Конструктивізм же, як сценічний прийом, особливим чином позначився в постановках

Ґлаголіна та О. Хвостенка-Хвостова в кількох інсценізаціях прози Е. Сінклера «Хобо» та «Моб», здійснених у Харкові в сезоні 1924–1925 рр.

Виставу «Хобо» за романом Е. Сінклера «Самуель-шукач», яка йшла у супроводі музики композитора Б. Яновського, Ґлаголін підготував у грудні 1924 року разом із Хвостенком-Хвостовим на сцені Першого державного Театру для дітей у Харкові. Інсценізацію роману режисер зробив сам, доклавши чимало зусиль до його переробки. Вистава складалася з двадцяти епізодів, і в ряді місць Ґлаголін зовсім відступив від оригіналу, дещо змінивши характер головного героя Самуеля, а також увівши персонаж Юрґіса з іншого роману Сінклера «Джунглі». Цікаво, що Юргіс, головний герой «Джунглів» — це емігрант з колишньої Російської імперії, з Білорусі, і у такий спосіб Ґлаголін начебто пов'язував два світи: американський індустріальний світ капіталу і життя тогочасного пролетарського Харкова.

«П'єса з початку до кінця динамічна, майже кінематографічною динамікою, — писав про "Хобо", в той час дотичний до цього театру, літературознавець і театрознавець О. Білецький. — Окремі епізоди роману Сінклера доволі вдало поєднані один з одним; дійові особи, важливі в інтризі, але такі, що з'являються в романі лише з середини, в п'єсі проведені через усю дію, від її початку; в побудові окремих епізодів автор відступає від Сінклера, підсилюючи їхній зовнішній і внутрішній драматизм»[332]. Як і пізніше у виставі «Моб», у сценічному рішенні Б. Ґлаголін використав принцип монтажу епізодів і кінематографічної дії, яка буквально розтинала сюжет. Спектакль подобався дітям, які виростали і формувалися при новому більшовицькому ладі. «П'єса "Хобо" являється п'єсою, яка показує молоді класову боротьбу в правильному вигляді» — писали вони у своїх відгуках в стінній газеті «Театральное эхо»[333].

Створюючи сценографію до «Хобо», Хвостенко-Хвостов застосував зовсім новий вид європейського мистецтва — фотомонтаж, яким захоплювалися тогочасні митці. Він зробив величезні рухомі панно із фотографіями хмарочосів на гранях станків кубічної форми. Ці декорації рухалися, відкривалися, перекривалися, що означало, як пише Д. Горбачов, «поворот художника до достовірності та документалістики»[334]. Адже для мистецтва XX століття фотографія важила значно більше, ніж документ епохи, і, власне, в 1920-ті роки вона постала як особлива руйнівна сила традиційної естетики, оскільки, як зауважував Вальтер Беньямін, з фотографією — тиражуванням мистецтва — змінюється його функція.

Особливі стосунки склалися у фотомистецтва і з конструктивізмом, який використовував не тільки зображення предметів. Фотомонтаж привніс у творчість конструктивістів людське обличчя, його вираз, рухливість, пластику людського тіла. І все це деякою мірою відбилося у спектаклі Ґлаголіна «Хобо». Різні величезні щити із фотомонтажем відповідали різним епізодам, де відбувалась дія, вони піднімалися й опускалися. Зміна щитів разом зі зміною написів на екрані вказувала на те, куди переноситься дія. Водночас змонтована Хвостенком-Хвостовим установка давала можливість розгортати дію в двох площинах: верхній та нижній, одночасно або по черзі. Отже, у спектаклі поєднувалося

Афіша вистави «Моб» Е. Сінклера, театр ім. І. Франка (МТМК України)

кілька принципових конструктивістських винаходів-пристосувань: установка-конструкція, її рухлива поліфункціональність, фотомонтаж, кінопроекція.

Хоча більшість спектаклів цього театру здійснювалися в «футуристичному, антиреалістичному дусі», як зазначали його керівники, сценічні експерименти Б. Ґлаголіна виглядали надто радикальними для дитячої аудиторії. Успіх вистави «Хобо», яку комісія, що її приймала, рекомендувала дивитися лише підліткам, оскільки спектакль здався малозрозумілим для маленьких дітей, був сумнівним, попри всю революційність змісту.

Серед усіх режисерських інтерпретацій романів Е. Сінклера вистава «Моб» Б. Ґлаголіна (інша сценічна назва «Христос в Уестерн-Сіті») за романом «Мене звуть теслею», чия прем'єра відбулася 20 лютого 1925 року в театрі ім. І. Франка в оформленні О. Хвостенка-Хвостова, набула найбільшого розголосу. Власне цю, найвідомішу українську постановку Ґлаголіна, можна вважати кульмінацією розвитку конструктивістського напряму в українському театрі 1920-х рр. Вона ж, користуючись влучним виразом дослідника німецької культури Наума Берковського, стала й прикладом створення новітньої, нерелігійної містерії в театрі.

Втім, вперше «Моб» у Харкові показав навесні 1924 року заїжджий театр «Красный факел», з яким у Ґлаголіна були тісні творчі зв'язки ще з часів його перших пореволюційних постановок в Одесі та Харкові. Очевидно ця постановка Б. Ґлаголіна здійснювалась у той період діяльності «Красного факела», коли його організатор, режисер і художник В. Татіщев на деякий час залишив колектив, а Ґлаголін якраз знову повернувся в Україну після перебування у Тбілісі та Москві.

Перший ґлаголінський «Моб» — текст роману інсценізував Д. Тальников (пізніше у його редакції ця п'єса була видана)[335] — був сприйнятий тогочасною харківською критикою як відверта халтура і довгий час згадувався виключно у зв'язку з «Мобом» франківців. Між тим, режисер Г. Крижицький — учасник театру «Красный факел», залишив докладні свідчення про цей спектакль, де сам Ґлаголін виконував роль Христа[XIII], які дають уявлення про те, що певні конструктивістські новаторства цього режисера проявилися вже тут.

Це і не дивно, адже в листопаді 1923 року Ґлаголін виступив співрежисером В. Ме-

йєрхольда вищезгаданої конструктивістської вистави «Озеро Люль» О. Файка в Московському театрі Революції. У цьому спектаклі з урбаністичним оформленням з численних ліфтів та світлових екранів В. Шестакова, Б. Ґлаголін блискуче зіграв роль героя-авантюриста, який злітав з величезної висоти колосників і, падаючи, чіплявся носком однієї ноги за мотузку та повисав у повітрі над сценою догори дригом. Отже, знаючи про унікальні можливості цього екстравагантного актора й режисера, який міг грати і в психологічній драмі, і в ексцентричній комедії, можна припустити, що зіграна Б. Ґлаголіним у 1924 роль Христа також була неабияким сценічним витвором.

Крім того, як встановили сучасні дослідники, конструктивістське сценічне оформлення до першого «Мобу» виготовив молодий харківський художник-конструктивіст Борис Косарєв, чиї окремі ідеї пізніше відлунювали в оформленні «Мобу» О. Хвостенка-Хвостов у театрі ім. І. Франка. «Косарєв будує композицію з рейкових модулів, що вертикально членують простір. У центрі сценічного майданчика художник розміщує каркасну споруду, що зовні — звісно, у загальних рисах, — нагадує про один із перших конструктивістських проектів — "Вежу" Володимира Татліна. Однак і тут установка доповнюється активністю колірних компонентів, — колір втручається в конструкцію локально пофарбованими площинами, заповнює порожнечі, окремі поверхні»[336].

У «Мобі» театру «Красный факел» Б. Ґлаголін вдався також до кількох принципово експериментальних прийомів, які, пізніше впроваджені у виставу франківців, викликали неабияке захоплення глядача й критики: на сцену виїжджав справжній автомобіль, запалювались вогні реклами, а головне — тут з'явилась особлива дійова особа — Релфус, постать якого, виходячи з програмних висловлювань Ґлаголіна, мала не просто формально-розважальне значення. «У зв'язку з ювілеєм старого суфлера М. Самарова, — згадував Г. Крижицький, — Ґлаголін виступив з пропозицією не про відміну суфлера, а з закликом ... посадити його за режисерський пульт, звідки він, видимий і публіці, буде диригувати і колективом глядного залу, підказуючи йому його співтворчий шлях». «Робітничо-селянська революція, — пророкував Ґлаголін, — повинна зняти з суфлера його шкарлупу». Цей «релфус», тобто вивернутий на зовні «суфлер», на думку Ґлаголіна, буде заважати «нарочитій плавності і неперервності вражень зі сцени, вносячи в них свідомі дисонанси, зриваючи пустопорожні ілюзії театру і тим самим збуджуючи апетит публіки до правди істинної і театралізуючи життя. ... По суті цей незвичайний релфус представляв собою активізованого ведучого»[337].

Уведення постаті Релфуса в спектакль за Сінклером і в театрі «Красный факел», і в театрі ім. І. Франка було пов'язане з принциповими ідеологічними завданнями театрального конструктивізму, що тлумачив театр як явище соціальне, яке активно впливає на глядача. «Активна дія», залучення глядача до участі у виставі, під час перегляду якої з публікою мали відбуватися світоглядні метаморфози, відповідали життєбудівничій формулі Б. Арватова. Відтак, вона значною мірою реалізувалася у спектаклі Ґлаголіна, оскільки і дійство, і процес глядацького сприйняття постійно корегувалися посередником між залом і театром — Релфусом.

Йосип Маяк, який зіграв цю роль у театрі ім. І. Франка (в іншому складі цю роль виконував О. Ватуля), так згадував про свої акторські завдання: «Раптом Релфус без гриму, у фрачному костюмі вискакує на авансцену з наганом в руці і стріляє в публіку... Перелякані глядачі пригинаються за спинки крісел... — Ви мені — слухати. Дивитись уважно... не спочивать! Беріть участь... Ви... Я... А то... — І знов наган. Погрозив і зник. Протягом усієї вистави я був між публікою, задавав питання і сам же відповідав, передавав і одержував записочки (звичайно, від своїх). Одну записочку тримав непомітно між пальцями і коли доторкався до руки якоїсь дівчини, ніби брав у неї, читав і, люб'язно відповівши, звертався до інших. На кожну виставу я мусив вичитувати з газет щось нове на міжнародні теми і розповідати це зі сцени. Висміював буржуазію Європи, Америки з її фокстротом (який сам же і витанцьовував), а потім несподівано з'являвся в партері, критикував автора п'єси, акторів, режисера (заздалегідь підготувавшись). З гальорки час від часу чулися критичні репліки незаможника (артист М. Надемський) на хліборобські теми. Доводилося сперечатись, не тямлячи нічого в сільському господарстві, апелювати до публіки, яка сміялася з мого незнання, заважаючи акторам грати. І так, аж доки мене в останній дії публіка за мою "критику" не ловила та не била. Така роль для мене була нова, і я щиро і наївно радів з свого перевтілення в "розважальника" і з трудом приховував свою радість. А Ґлаголін хвалив. Публіка приходила на виставу по кілька разів, щоб побачити, почути щось нове»[338].

Вже через роки, згадуючи ґлаголінський спектакль, сам виконавець ролі Релфуса представляв цей персонаж лише як постать розважальну, подібну до блазня. Але тогочасна харківська критика одразу відзначила принциповий режисерський конструктивно-ідеологічний хід — введення дійової особи, яка б примушувала глядача активно втручатися у гру. «Фермент вистави, — писав один із рецензентів, — Релфус і "хтось" з гальорки, загримований під незаможника, який гострими і дотепними репліками по ходу п'єси і питаннями до Релфуса допомагав збільшенню психологічної цінності»[339], (очевидно, критик мав на увазі психологічну заангажованість, включеність у виставу. — *Г. В.*)«Релфус тримав над публікою "художню диктатуру", а "доброволець" з публіки міряв усе, що діялося на сцені, на свій селянський аршин. Кумедно сприймалася гармошка, гра якої заповнювала антракти і нагадувала глядачеві: ти не в Америці, ти у себе вдома...», — згадувала одна з учасниць спектаклю[340].

Місія Релфуса не обмежувалася ні «розважальництвом», ні «художньою диктатурою»: він мав також утверджувати прорадянські позиції, про які публіка забувала, дивлячись спектакль з американського життя, «заставляти глядача вірити не тільки своїм очам, але і пам'ятати про ці переконання, які він приніс з собою до театру. Глядач повинен тут же під впливом Релфуса вбирати в п'єсу інші фарби»[341]. Адже Ґлаголін ставив на харківській сцені твір американського письменника, який був відомим громадським діячем у США, і відстоював суто американську ідеологію і тактику боротьби робітничого класу проти капіталу, не прийнятну для більшовицької диктатури.

А з початком НЕПу захоплення американським способом життя, Америкою, стало проявлятися в суспільному житті СРСР досить сильно: це проступало і в театральному репертуарі — чисельні постановки за творами Марка Твена та Ептона Сінклера, і в побуті — орієнтація на високий американський життєвий стандарт (розкішне американське пальто Маяковського), і в прагненні урбанізувати, технологізувати форми життя, і в мистецьких формах, причому як лівого, авангардного, так і непманського — буржуазного мистецтва. Але якщо непманська субкультура, що стала однією із значних складових масової культури середини 1920-х років, сприйняла перш за все американський мюзик-хол, то лівий театр, його художники-сценографи використовували у своїй творчості урбанізм, американський прагматизм, технологічність.

У сценографічному рішенні харківського «Мобу» художника Олександра Хвостенка-Хвостова так званий американізм з його урбаністичними мотивами проступив досить владно. Придумана ним сценічна конструкція нагадувала складну інженерну споруду, важку, монументалізовану, подібну до тогочасних новітніх механізмів, і водночас до нової конструктивістської архітектури. Його конструкція, на відміну від легких установок Л. Попової, це, за визначенням Г. Коваленка, «конструкція мас, що не здається чужорідним на фоні великих об'ємів і м'яких полотнищ, що спадають донизу»[142]. У запропонованому Хвостенком-Хвостовим рішенні простежувалися аналогії з будівельними риштуваннями, а головне — з американськими хмарочосами, з американським техніцизмом, що відповідало смисловій концепції вистави, дія якої відбувалася в США.

Побачивши ж цю конструкцію на сцені, тогочасний харківський критик так описав свої враження: : «Спеціальним, досить складним спорудженням, весь сценічний майданчик так улаштовано, що дія одночасно може відбуватися в кількох місцях. У центрі конструкції — рухливий міст. Міст використано так, що окремі його кутки являють собою і храм Христа, і спальню мільярдера, й інші місця дії. Майданчик під містком використано для сцен на вулиці, в кіно-фабриці, в інституті краси»[143].

Зроблена Ґлаголіним сценічна композиція складалася з тридцяти епізодів, а обертанням мосту відзначалась зміна місця дії: показувався фрагмент церкви — вівтар зі свічниками, кімната мільярдера, або на тому ж мосту, вже як на справжньому, стояла одинока героїня вистави Мері Магн, а потім, розкинувши руки, «неслась у далечінь». Рухомий сектор конструкції, що обертався, вражав публіку тим, як він «гвинтом входить у глядачевий зал. Простір сцени було переможено і помножено: вона (сцена) вся жила, вся діяла — опускалася, злітала, вигиналася, висувалася: немов хамелеон, міняла забарвлення і, як жонглер, скидала, витягувала, розкидала людські тіла», — писав харківський театрознавець[144].

Механічно та інженерно виразна конструкція О. Хвостенка-Хвостова була водночас і гранично функціональною, зрештою, як і будь-яка інша конструктивістська споруда, і живописною. «Його конструкції завжди були кольоровими і поряд з функціональністю, первісною призначеністю до дії — декоративними. А щодо економності виражальних засобів, то, певно, важко назвати іншого митця, який був би у своїх можливостях таким

Сцена з вистави «Моб»
Е. Сінклера, театр ім. І. Франка

щедрим, таким "розтратним", таким невгамовним у прагненні привести на сцену безмежний світ форм і барв», — зазначив Г. Коваленко, звертаючи увагу саме на живописний характер сценографії цього митця, де значну роль відігравали великі кольорові площини — екрани[345].

А інший дослідник сценографії Д. Горбачов так охарактеризував цю роботу Хвостенка-Хвостова: «Хвостов створив своєрідний регулятор — пряму й дуже міцну за конструкцією ферму рухомого мосту ("міст над прірвою", — відчував глядач), що правив за майданчик для гри й опору для кіноекрана. Проект сценічної конструкції художник викреслив на міліметровому папері, як інженер. Він підкреслив чітку ритміку типових елементів мостової споруди (як пізніше О. Дейнека у картині "Оборона Петрограда") та її матеріальність, виражену блискучо-чорним кольором фарби»[346].

За допомогою сценографічного рішення, великої кількості трюків та сценічних ефектів, які насичували виставу, події в спектаклі відбувалися і синхронно, і діахронічно, і в хронологічному порядку. За змістом, спочатку молода американська кіноактриса Мері Магн (В. Варецька), поставши як жертва вуличного боксування, під час якого її було поранено в голову, втрачала свідомість і починала марити. Їй привиджувалося друге пришестя Христа (К. Кошевський), який з'являвся на вулицях Нью-Йорка в оточенні «мобу» — американських люмпенів. Для прояснення значення слова «моб» сам Е. Сінклер, за словами суфлера театру Л. Білоцерківського, надіслав із Каліфорнії до Харкова радіограму: «Поясніть людності Харкова, що слово "моб" означає англійською мовою "наволоч". "Мобом" звуть в Америці покидьків усіх класів, які утруднють боротьбу пролетаріату»[347].

«Моб» у театрі ім. І. Франка розпочинався кінострічкою «Портрет Сінклера», де актор Й. Маяк ворушив губами за Сінклера, що було своєрідним посланням американського пролетаріату українському. Потім з динаміків лунало «Зараз прийде Христос!», з'являлася красива жінка, яка починала гримувати актора Костянтина Кошевського під Ісуса Христа, а зі сцени на тросі, через увесь зал на гальорку злітала героїня Мері — актриса Валентина Варецька. У наступних епізодах Христос проходив усі етапи свого євангельського життя в сучасному місті: він посміхався до кінодіви Мері Магн, робив манікюр у мадам Бланше, обідав у Принц-готелі.

К. Кошевський в ролі Христа.
«Моб» Е. Сінклера, театр ім. І. Франка

«Христос сходить з ікони в церкві й поринає в вир Нью-Йоркського життя, — писав І. Уразов, — Він бачить державу, збудовану на його навчанні, бачить казкову розкіш, а поряд з нею бідноту і злидні, він бачить шалену гонитву за грошима — і все це як надбудова до його навчання. А коли він робить спробу проповідувати своє дійсне учення — його приймають за божевільного і богохульника, майже злочинця, навіть виганяють із церкви, збудованої во ім'я його»[348].

Подана К. Кошевським трактовка образу Христа, як доброчинця, особи, що виявляється правдивішою та чеснішою за всіх оточуючих, викликала симпатію глядача, але безперечно не задовольнила атеїстично налаштовану харківську критику, ідеологічний вишкіл якої не дозволяв підтримувати філософію «непротивлення злу». Тому в спектаклі й було протиставлено Христові анархіста Кольберга — найнедоладнішу фігуру у п'єсі, — як відзначав І. Туркельтауб, «вся революція якого виявляється в тому, що він пишно балакає і кидає бомби»[349], знищуючи не тільки Христа, розіп'ятого мобом, а самий моб.

Всупереч ідеологічним завданням Кошевський і Варецька винятково вдало грали Христа і жіночку сумнівної репутації. Обидві ці постаті вийшли найяскравішими у спектаклі, хоча акторський успіх виконавців залежав великою мірою не стільки від техніки франківців, скільки від потужної режисерської сили. У Театрі ім. І. Франка Б. Ґлаґолін буквально здійснював революцію, руйнуючи статичність артистів, які тепер «виходили не з внутрішніх емоцій, а з зовнішнього малюнка». Всі тридцять епізодів супроводжувалися безкінечним рухом, змінами в сценічній конструкції та трюками, і це «perpetuum mobile» було позбавлене «психології і довірено тільки мудрості руху, тому що новий стрибок сам по собі — афоризм, сентенція, емоція»[350], — стверджував свідок.

Відтак, прем'єрша трупи В. Варецька проявляла своє захоплення Христом, вигинаючись та звиваючись на трапеції. Від виконавців більшості ролей вимагався «жест, стрибок,

біг, який змінювали міміка та слово», і з такими незвичними для себе завданнями вдало справлялися Т. Юра–кінодиректор, О. Горська–Сара, його дружина, С. Семдор–священник, і М. Пилипенко–Кольберг. За принципом монтажу, (з'єднання) і колажу (нашарування) у «Мобі» поєднувалися різні види мистецтв: кіно, сучасна музика, танок, цирк, який, завдяки польотам на дроті через глядачевий зал та ексцентриці, займав найважливіше місце в справі динамізації дії. У самому ж залі відбувалися інтермедії, безпосередньо не пов'язані зі змістом: танцювали фокстрот, награвали на гармошці, джаз-банд розігрував фокуси композитора Тартаковського, а справжній бокс і французька боротьба відбувалися так, що аж «кров юшила».

«Глядач сидить схвильований, готовий до того, що на його голову впаде хтось, хто перелітає через зал на дроті, — писав харківський рецензент, — що боксер, певно, помилившись, а може для більшого пожвавлення, стусоне його шкіряною рукавичкою; він не дивується, коли вибух "динаміту" на сцені засипає його іскрами й огортає задушливим димом, коли актори, які продають в антрактах спеціально випущену до вистави "американську" газету (програму), замість здачі дають йому пачку справжніх п'ятикарбованцевих асигнацій, щоправда, випущених одеською міською думою ще 1917 року»[351].

Загалом же, у спектаклі Б. Ґлаголіна відбувалося «шукання форми, гідної увібрати в себе гіпнотичний зміст театру-життєбудівництва, — писав про ці експерименти В. Хмурий, — прищеплення живому матеріалові театрального дійства навиків творити тип персонажів через виявлення і поглиблення своїх індивідуальних властивостей, а не копіювати його з режисера чи десь інде, повалення й поборення агресивних форм і театральних традицій українського дореволюційного театру»[352].

Справді, Ґлаґолін пропонував новий спосіб творення мистецтва театру, акторських образів, але його формальний підхід підкріплювався теоретичними напрацюваннями у мистецтвознавчій сфері, власним розумінням конструктивізму та вимогами радянської ідеології, з приводу чого він 1925 року декларував: «Як відомо, для соціалізму не потрібна стерта, схожа одна на одну особа. Для його колективу потрібна сума одноцільних, але індивідуально живих осіб. І зрозуміло, що Україні потрібен її український театр, цей ходячий обмір всякого особистого багатства та його усуспільнення»[353]. Отже, його вистава «Моб» поставала таким «динамічним обміром» суспільного життя і принципово насичувалася різноманітними трюками, які мали презентувати різні шари суспільства в їхньому динамічному розвитку.

Зрештою, динаміка спектаклю досягалася не тільки через його насичення трюками, а й за допомогою рухливого колажу: все дійство будувалося на контрастних прийомах, підсилених грою світла. Так була зроблена спроба, яка на думку І. Уразова не вдалась, «внести в театр взяті з кінематографа великі перші плани, шляхом висування вперед до залу глядачів, акторів, які знаходилися на станках, що крутяться»[354], а з іншого боку — «чудово були подані рухливі натовпи — цей вищирений череп, гострий, немов графіка Ґеорга Гросса; цей патер з важким зобом, ці обличчя, то фанатично захоплені, то такі,

що ріжуть гнівом лінчувань, здіймають кулаки на пророка; ці випещені жінки з яскравими вустами, наче на рекламах зубної пасти»[355].

Разом з тим, наповнена режисерськими винаходами вистава Б. Ґлаголіна страждала відсутністю цілісності, причому як ігрової, так і смислової. Конструктивістське дійство виглядало дуже фрагментарно, так, начебто всі складові конструкції прилаштовувалися одна до одної мимохідь, навмання, а кріплення вистави-конструкції здавалися шарнірними, і тому хиткими. Зрештою виявлялось, що принципова конструктивістська формула «бачити ціле як з'єднання елементів» у цьому спектаклі не була уповні реалізована. Відсутність єдності в спектаклі Ґлаголіна відчула більшість тогочасних рецензентів, і вони відзначали це як недолік, зумовлений бурхливою, невгамовною ґлаголінською фантазією. Карикатурою «прорецензував» «Моб» Олександр Довженко — тоді постійний художник харківських видань. А впливовий критик І. Туркельтауб причини конструктивної шарнірності пояснив словами самого режисера: «Всі мої постановки — завжди рух, процес, а не художній твір в його затверділому вигляді, придатному для музею, закінченому вкрай»[356].

У програмній статті «Десять років українського театру» Й. Шевченко дещо поіншому окреслював недоліки вистави, зазначивши, що Ґлаголін взагалі не має відношення до справжнього, ідеологічно зрілого конструктивізму, маючи на увазі, мабуть ідеологічну, а не естетичну формулу цього напрямку. «Ґлаголін — режисер — доволі цікава, своєрідна фігура, — писав він. — Актор і сподвижник сміливого експериментатора Мейєрхольда та відомого в Росії знавця театру Євреїнова, Ґлаголін пережив разом з ними захоплення і містичним символізмом і занепадно-буржуазним естетизмом і навіть "приобщился" до конструктивізму. Але коли перші дві течії залишили в душі Ґлаголіна нестертий слід і змішалися там у дивний аромат ладану й порнографії, від конструктивізму він узяв одне — його поверховий ексцентризм і трюкацтво. А вигадник і штукар із Ґлаголіна, так само як і знавець акторської техніки, віддамо йому належне, — першорядний. Ясно, що повести театр такий режисер нікуди не міг, але навчити бути вигадливим, де треба дотепним, навчити актора живо й гостро рухатися, ефектно й яскраво подавати фразу — взагалі розворушити актора — він уповні міг... Не можна було найти режисера кращого як трюкач Ґлаголін, щоб заманити до українського театру харківського обивателя»[357].

Про те, що Ґлаголін прагнув здійснити революційний переворот в театральному мистецтві, аналогічний переворотові соціальному, свідчить увесь його творчий шлях, починаючи з маніфесту 1901 року «Нове в сценічному мистецтві». Але у Ґлаголіна і конструктивістів-пролеткультівців були принципові розбіжності щодо розуміння та використання конструктивізму як прийому взагалі. Він розглядав потенціал конструктивізму в театрі саме крізь призму режисерської творчості, як можливість скористатися ще одним додатковим сценічним прийомом або системою прийомів. І в цьому його наміри цілком співпадали з баченням О. Хвостенка-Хвостова, який сприймав конструктивізм не як

«новий крок у розвитку мистецтва оформлення сцени, а лише як один з проявів цього мистецтва, яке у своїх можливостях ні в чому не перевищувало інші стилі, інші системи. Ба навіть легко і просто вступало з ними в контакти і взаємодії»[358].

Мабуть, саме такого режисера, як Ґлаголін, мав на увазі теоретик конструктивізму О. Ган, коли писав: «Ніде так спритно не профанувався конструктивізм, як в театрі, [...] спекулятивна діяльність мистецтва вульгарніше за все проявлялася і проявляється й досі на сцені, де ніколи нічого не демонструвалося і не демонструється, де ніколи нічого не вироблялося і не виробляється, де все побудовано на ілюзії та обмані. [...] Не дивно, що псевдо-конструктивізм швидко акліматизувався на сцені і своїми горе-конструкціями спаявся зі всім бутафорським хламом сценічної коробки»[359]. Адже для Гана «конструктивізм не випадкова естетична течія в мистецтві, а серйозне явище в сфері художньої праці, яка з перших днів свого виникнення встала на справжній виробничий шлях»[360].

Дійсно, працею-виробництвом у конструктивістському сенсі Ґлаголін не займався. Він будував український репертуарний театр, розрахований на широкі кола, причому в Одесі та Харкові одночасно, і його цілі були значно прагматичнішими, ніж «життєбудівництво» О. Гана, Б. Арватова та М. Чужака. Театральний журавлиний сік він не збирався заміняти власною справжньою кров'ю і його формула творення мистецтва була і банальнішою, і плутанішою. Про це, зокрема, писав, виходячи з мистецької позиції Б. Ґлаголіна, один із кореспондентів журналу «Сільський театр»: «Він зовсім зрікся старих традицій: в своїй роботі виходив з досягнень його сучасників лівих театрів. Це призвело до мішаних форм і прийомів у постановках франківців»[361].

Межа між використанням конструктивізму як мистецького прийому, як способу реалізації конкретного ідеологічного замовлення, та конструктивізмом як світоглядною ідеєю вказує на різницю у підходах у розумінні цього художнього напрямку в практиці різних режисерів. Цей важливий момент одразу помітив Й. Шевченко, який стверджував, що за поняттям «конструктивізм» стоїть не тільки мистецький прийом та ідеологічна формула, яку, до речі, Б. Ґлаголін не випускав з уваги, скільки глобальна світоглядна позиція. Як ідеологія «людинотворення» конструктивізм, зрештою, був близьким, ймовірно, лише Курбасові. Недаремно ж на сторінках харківського журналу «Нове мистецтво» навіть з'явилася карикатура художника Б. Фрідкіна, у якій відлунювала дискусія про конструктивізм: на ній карикатурно зображений критик М. Романовський, припавши на одне коліно, звертався до гігантського росту чубатого Леся Курбаса із словами «Олександр Степанович! Ваш конструктивізм я визнаю»[362].

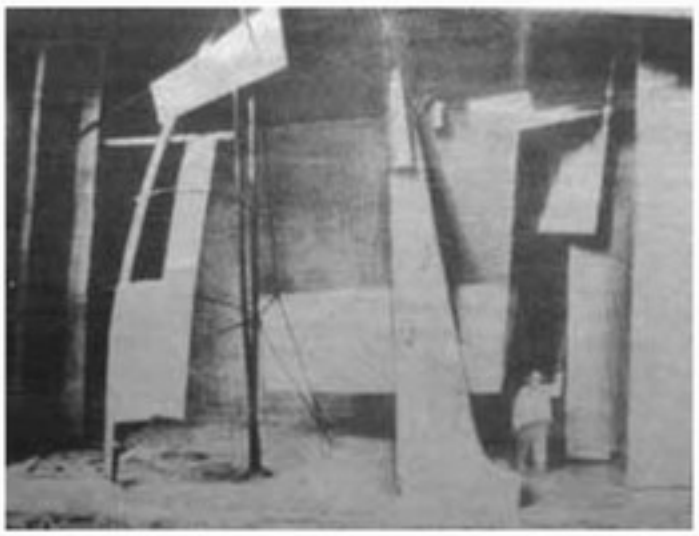
Принциповим моментом для розвитку вітчизняного театрального конструктивізму став приїзд до України 1926 року Володимира Татліна, якого, як і Віктора Пальмова, а пізніше Казимира Малевича, енергійний ректор Іван Врона запросив викладати до Київського Художнього інституту, а саме очолити відділ «Теа-кіно-фото»[363]. Ще до появи Татліна у Києві Маргарита Генке повідомляла своєму чоловікові художнику Нісону Шифріну «...Татлін має приїхати зі своєю требухою незабаром; він думки про "Березіль"

Малюнок В. Татліна
до вистави «Зангезі» В. Хлєбнікова

не залишив, так само як і Бойчук, Кричевський»[364]. І дійсно, під час свого дворічного перебування у Києві автор знаменитого проекту «Вежі III Інтернаціоналу», постановник і оформлювач загадкової «надповісті» «Зангезі» Велимира Хлєбнікова, мав кілька нереалізованих спроб співпраці із Лесем Курбасом.

Втім, саме завдяки «батькові» конструктивізму Володимиру Татліну українським театральним діячам, і тому ж Лесеві Курбасу, вдалося поглянути на конструктивізм дещо інакше, ніж це було після зустрічі з практикою виробничого мистецтва: глибше і по-новому, а головне — відповідно до ідеї з'єднань в сценічному просторі об'ємів, світла, фактур, що пропагувалася діячами Баухаузу й самим Татліним.

Зокрема у виступі «Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. Молодий театр» у лютому 1926 року Лесь Курбас, розмірковуючи про функції і значення конструктивізму, стверджував: «Конструктивізм важливий тим, що в ньому центр ваги лежить не в тому, які соки, які вібрації мускулів, яке просторове самопочуття покладено в зображену річ, а важливо те, яким робом поодинокі частини з'єднані. Причому в зв'язку з певним матеріалістичним світовідчуванням, яке виникло останнім часом, для котрого існують речі якось поза ним об'єктивно, світовідчуванням, яке визнає знання, що є для всіх обов'язковим і однаковим — власне, з цього виникаючий момент певної любові до самого матеріалу. [...] Але внаслідок цього процесу і до певної міри тільки через цей процес, через те, що весь період розкладу мистецтва розклав мистецький твір на всі його складові частини. Кожен напрямок опирався на одну яку-небудь сторінку мистецької фактури. Один — на об'єм, приміром у пластичному мистецтві, другий на композицію — кубісти; композиція різних речей — футуристи, попередники конструктивістів, — оскільки композиція є момент, що з'єднує до певної міри; кубофутуристи, які також, як футуристи, розкладали речі на поодинокі частини і робили композицію, не розкладали по лінії об'єму так, як кубісти — найвидатніший з них Пікассо. Потім — супрематисти: квадрати, фігури, різні кола, різною фарбою викладені, як певна композиція. [...] І тут ще одне важливе: та тенденція до відчуття матеріалу, яка була до конструктивізму. Вона у Пікассо і у Татліна позначилася контррельєфами. Пікассо просто компонував усякі фарби, потім малював різну фактур: газету, пісок, бляху; Татлін довів це до певно-



Малюнок В. Татліна
до вистави «Зангезі» В. Хлєбнікова

го контррельєфа: це просто дощечка, на дощечці шматок зігнутої бляхи, пляшка, взагалі "відчуття" матеріалу. Дійти до того треба було через кубізм»[365].

Посилаючись на Татліна, Курбас тлумачить театральний конструктивізм як творчу комбінацію різних фактур і матеріалів, кожний з яких сам по собі має певний вплив і сприйняття, а з'єднавшись одне з одним, створюють щось третє — зовсім інше. Зрозуміло, що Курбас вельми своєрідно розвивав конструктивістську концепцію. Але для нього, як і для Оскара Шлеммера та Ласло Мохой-Надя, у театральному конструктивістському мисленні головною стає сама ідея комбінації та рекомбінації елементів, з'єднань та поєднань, а не механічного виробу.

У виставі того ж таки 1926 року «Золоте черево» за Ф. Кроммелінком відбувалося вельми цікаве поєднання різних фактур, а саме натурального дерева (меблі), справжньої риболовецької сітки, підвішеної над сценою, живописного задника, живої акторської фактури і так званого звукового монтажу.

Згідно зі спогадами мемуаристів, під час особистої зустрічі в Києві, Татлін просив Курбаса сприяння у відновленні вистави «Зангезі» за В. Хлєбніковим. Своєю чергою режисер запропонував художнику іншу спільну постановку, а саме п'єсу французького драматурга унаміста Жюля Ромена «Ів Труадек», на що Татлін погодився. Але, як відзначають сучасники, у них виникли творчі непорозуміння і спектаклю не вийшло[366].

Із вище цитованого виступу Курбаса можна зробити висновок, що той не лише був особисто знайомий з Татліним, але ймовірно бачив деякі з оформлених ним у Києві вистав. Зокрема йдеться про спектакль у Державному театрі для дітей «По зорі» за п'єсою Володимира Гжицького, прем'єра якого відбулася 28 лютого 1926 року, в режисурі А. Бучми та І. Дєєвої (художник В. Татлін і Є. Сагайдачний, композитор І. Віленський).

Для цього спектаклю Володимир Татлін придумав сценічне оформлення із чорного листового заліза. Вірогідно, що свій родовід змонтовані із високоякісного заліза, яке надав завод «Арсенал», Карпатські гори в Дитячому театрі вели від металевих контррельєфів Татліна середини 1910-х рр. А можливо, проектуючи сценографію з небутафорських фактур, він просто на кілька десятиріч випереджав час.

До Дитячого театру Татліна привів відомий український актор Амвросій Бучма,

Художник В. Шкляєв

який після кількох непорозумінь із Лесем Курбасом тимчасово перейшов до новоствореного театру і вирішив спробувати себе у режисерській професії. Саме Бучма захопив Татліна оповідями про Карпатські гори і про гуцулів, про яких написано твір земляка Леся Курбаса Гжицького. Як згадував директор театру Олександр Соломарський, «Уважно слухав захоплюючі оповідання про Карпати і художник Татлін. І раптом при всіх вигукнув: "Залізо, залізо, саме залізо", — і швидко пішов. Оскільки в художника Татліна була досить дивна репутація, ми перезирнулися, А. М. Бучма посміхнувся, а дехто відверто розсміявся. [...] Татлін приніс макет Карпатських гір із чорного листового заліза. Мене приголомшила не стільки творча сміливість митця, скільки матеріальна сторона цього задуму. Амвросій Максиміліанович одразу прийняв цю фактуру. Карпатські гори із заліза — це добре, але де його взяти? Ми з художником пішли на завод "Арсенал", який шефствував над театром, просити суворо фондуєме, гостре дефіцитне листове залізо. І, уявіть собі, художник переконав керівництво "Арсеналу". Арсенальці самі завезли залізо і змонтували Карпатські гори. Художник Татлін дуже довго і ретельно працював з освітлювачем А. Ржаницциним у пошуках необхідного освітлення залізних гір, але коли знайшов, радісно сказав: "Ось тепер, це те саме, що я шукав, відчувається життя, дихання Карпат"»[367].

Згідно повідомленням преси, 3 квітня 1926 року в цьому ж театрі відбулась іще одна вистава за участю Татліна: «Бум і Юла» М. Шкляра за Г.-Х. Андерсеном, постановником якої був режисер Київського театру студійних постановок Володимир Кожич. На афіші зазначалося: «конструктивне оформлення сцени В. Татліна, ескізи костюмів Є. Сагайдачного, пантоміма і танці М. Васютинського, музика І. Віленського». У дійсності ж, про цю виставу відомо тільки те, що рецензент написав: «Важко було відшукати таку форму гротеску, в якій би не зникала казковість і яка б відповідала сучасному дитячому уявленню про королів, придворних та їхніх слуг. Вирішити це завдання багато в чому допомогли костюми за малюнками художників. Ці костюми були пошиті із дешевої тканини, а частково (кращі костюми) із такого, здавалося б, невідповідного матеріалу, як звичайна рогожа, створюють прекрасне враження. Оформлення сцени художником Татліним переконує в першій дії. Не узгоджено оформлення другої дії з точки зору функціональності "з'єднання фарб"»[368].

Афіша вистави «Хо» Я. Мамонтова, Державний театр для дітей (МТМК України)

Сам же В. Татлін згадував цей спектакль як роботу над однією з казок Е. Т. А. Гофмана, переплутавши данського й німецького письменників. «Пам'ятаю, я шукав таке рішення для вистави, яке б, не втрачаючи гостроти образів і положень, було дохідливим для дітей. Це виявилося надзвичайно важко, складно і вимагало від мене великих витрат часу та копіткої послідовної праці. І коли я побачив, що діти захоплені видовищем, що вони ходили по кілька разів дивитися виставу, — це було для мене величезною нагородою»[369].

Використання залізних фактур з метою створення особливої сценічної атмосфери захопило ще одного художника, який тоді працював у Київському дитячому театрі. Як згадував керівник театру Соломарський, «В. Шкляєв побачив ріку в п'єсі "Хо" Я. Мамонтова в білій підсвіченій жесті. Мушу сказати, що ця дивна фактура і в першому, в другому випадку створювала дуже сильне враження, надзвичайно близьке дитячому сприйняттю»[370]. Ймовірно, В. Шкляєв, який був вихованцем сценографічної майстерні театру «Березіль», де він як художник здійснив оформлення кількох вистав, зокрема «Нові йдуть» Ю. Зозулі в конструкціях, переплетених цирковими трапеціями, зумів поєднати досвід сценографічного конструктивізму В. Меллера та ідеї комбінування різних фактур, площин та об'ємів В. Татліна, згодом використавши це в оформленні «Ділка» В. Газенклевера в театрі ім. І. Франка.

На загал же, теоретичні розробки конструктивістів, як російських, так і західноєвропейських, з'являючись на українському ґрунті, дуже швидко знецінювалися, бо на практиці починали використовуватися як конкретні ідеологічні установки, актуальні в певний політичний момент, чи то юголефівцями, чи то «Новою генерацією».

Реальні ж напрацювання українського сценографічного конструктивізму на кінець 1920-х рр. експлуатувалися так часто, хаотично і навмання, що провідний актор вітчизняної сцени І. Мар'яненко, наче благаючи художників, писав: «Питання про річеве оформлення сцени дуже й дуже на часі. Справді не зважаючи на девіз художників — "ми допомагаємо акторові", — при постановці тієї чи іншої п'єси про актора іноді зовсім забувають. І тому часто буває так: під час підготовчої роботи з режисером фіксуються певні мізансцени, та чи інша форма, сила емоційної насиченості, голосова подача, а коли перейдеш на конструкцію (іноді десятиметрову), то вся попередня робота йде нанівець. Доводиться засапавшись бігти по сходах конструкції, яка увесь час скрипить, гуде, хитається й часто рухається, щоб під-

креслити динаміку сцени... Щоб не загубить рівноваги на хвилину зупиняєшся ... Серце в перебій... Груди часто й важко здіймаються... Дихать важко... А дихаєш часто й густо смородом мотоциклета чи пострілів. Не лови гав, бо злетиш в оркестр, або поцілить тобі в голову якась додаткова частина оформлення, що летить на тебе з боків, а частіше з гори... А польоти на тросі з гальорки на сцену... Скільки поламаних ніг і ребер, розбитих голів в жертву "новому, обов'язково революційному мистецтву"»[171].

# Розділ 6. ЦИРКІЗАЦІЯ-КОЛАЖ-МОНТАЖ НА ПЛАЦДАРМІ ТЕАТРУ «БЕРЕЗІЛЬ»

З якими б серйозними намірами не виступав у 1910-х рр. європейський мистецький авангард, якими б жорстокими та непримиренними не були його маніфести та заклики, від самого початку свого формування авангардна творчість тяжіла до парадоксальної іронічної гротесковості, пародійності та сатири. Висміювання, глум та блазнювання були одними із основних способів епатажу доброчесної публіки першими футуристами. Стихія народного балаганного гумору захоплювала глядачів майданних революційних містерій, зрештою, гиньйольний лиховісний смішок повсякчасно відлунював у страхітливих сюжетах п'єс експресіоністів.

В європейському ж сценічному авангарді, зокрема у французькому, культ посміховиська активно підтримувався дадаїстами та сюрреалістами. Два пародійні, з елементами циркізації, балети Жана Кокто «Парад» на музику Еріка Саті, в хореографії Леоніда Мясіна й оформленні Пабло Пікассо (1917)[372] та «Весілля на Ейфелевій вежі» в хореографії Берлена, оформленні Ірен Лагю, на музику Жоржа Оріка, Даріюса Мійо, Жермени Тайфер та Франсіса Пуленка (1921) — є свідченням того, що саме гротеск та пародія, критична іронія та нищівна карикатура ставали визначальними виражальними засобами авангардного театру.

Гротескове висміювання буржуазно-міщанського кітчу у «Весіллі на Ейфелевій вежі» починалося з того, що «Фотокамера відчинялася, наче брама, через яку виходили персонажі. На задній завісі була намальована велична панорама Парижу з "висоти пташиного лету", на тлі якої височили, наче корабельні щогли, міські вежі... Виставу розпочинав страус, що перебігав сценою, утікаючи від мисливця»[373], «у фіналі, після кількох цікавих перипетій, під час яких на сцені з'являвся хлопчик у лавровому вінку та з грамотами за успіхи під пахвою, купальниця з кольорової листівки, відпочиваючий велосипедист та генерал, який оповідав "про свої африканські походи", пародійна процесія залишала вежу»[374]. Прийом імітації фотозйомки використовувався як спосіб сценічного акцентування манірності, штучної емоційності, несмаку, естетичного невігластва, оскільки для міщанина процес зовнішньої фіксації життя, його презентації був значно важливішим, ніж сам його зміст. Пізніше подібна сценічна імітація фотозйомки була використана і в українському авангардному театрі, зокрема в сатиричному ревю театру «Веселий пролетар» «Спокійно, знімаю».

Сцена з балету «Весілля на Ейфелевій вежі» на лібрето Ж. Кокто, Театр де Шанз-Елізе

Повномасштабно заявивши про себе, сміх, водночас, став тим корозійним ферментом, що призводив до профанування серйозних постулатів мистецького авангарду. Як зазначалося вище, вже лефівець М. Чужак передбачив метаморфози конструктивізму і породження біомеханікою ексцентризму, циркізму, трюкізму та усіляких інших маленьких -ізмів. Тим більше, що в радянському політично-культурному контексті сміхова культура виконувала значно складніші функціональні завдання, ніж просте пародіювання кітчу: від самого початку вона опікувалася не тільки пародійним аспектом, який задіювався, передовсім, з метою профанації буржуазних цінностей, а й можливістю організації сценічної оповіді за допомогою циркових засобів, для створення дохідливо-примітивного популярного видовища. Адже в умовах, коли попри загальну з'ясовність ідеологічних завдань театрального мистецтва, питання форми революційно налаштованої й дохідливої вистави залишались проблемними, фактор циркізації театру, як визначальний прийом «монтажу атракціонів», обертається на важливий чинник нового революційного мистецтва. Водночас, саме циркізація виявилась феноменально плідною в сенсі формально-семантичного збагачення театрального дійства. Тому, не випадково, що сформульована на початку 1920-х рр. красномовна дефініція Сергія Ейзенштейна «монтаж атракціонів» стала свого роду маніфестом, теоретичним обґрунтуванням тих динамічних зрушень, що відбулися в постреволюційному театральному просторі в сфері формально-естетичних шукань.

З початку 1920-х рр. циркізоване театральне видовище перетворюється на одну з найпопулярніших тогочасних сценічних форм і одночасно стає значною рушійною силою формальних пошуків митців, переосмисленням ними класичного надбання. Експериментами з класичною драматургією в радянському революційному театрі займалося чимало режисерів. Нагадаємо про «Одруження» М. Гоголя у ФЕКсів — Г. Козінцева,

Сцена з балету «Весілля на Ейфелевій вежі» на лібрето Ж. Кокто, Театр де Шанз-Елізе

Л. Трауберга, С. Юткевича (1922), «Мудреця» С. Ейзенштейна в театрі московського Пролеткульту (1923) і, звичайно, про несподівані втілення класичних п'єс С. Радловим та В. Мейєрхольдом. Більшість із згаданих вистав здійснювалося із застосуванням так званого принципу циркізації, на винахід якого претендував Сергій Радлов. Адже у такий спосіб класово виважений зміст твору мав набути класово вірної форми, і навпаки, класово точна форма обумовлювала народження нового класового змісту.

Вихованець школи В. Мейєрхольда С. Радлов, який у 1920–1922 рр. керував Петроградським театром «Народна комедія», практично першим серед практиків раннього радянського театру вдався до поєднання драматичного театру і цирку, до використання сценарного принципу і до різноманітних клоунських й акробатичних прийомів. Саме на сцені Залізного залу Народного дому на Петроградській стороні, де виступала «Народна комедія», узяв початок потужний струмінь циркізації радянського театру. «Імпровізаційний діалог та естрадно-циркове облаштування дії привертало Радлова більше, ніж його тогочасних попутників у режисурі; особливо цирк, — стверджує Д. Золотницький, — "Народна комедія" виставляла для показу свої експериментальні установки, претендуючи на універсальність. Втім, потроху і Радлову ставала зрозумілою ненадійність такого синтезу, який не був добутком множників, а звичайною арифметичною сумою доданків. Синтетична вистава будувалася без синтетичного актора. Майстер цирку залишався сам по собі, не вмів вже зіграти роль, а актор драми застигав, як приголомшений спостерігач дії, коли вона оберталась до залу трюковою стороною»[375].

У вересні 1922 року спроба циркізовано втілити російську класику на сцені, ввести її в сучасний суспільно-політичний контекст і перетворити комедію М. Гоголя на агітаційне актуальне видовище була здійснена в петроградському об'єднанні «Фабрика ексцентричного актора» Г. Козінцевим, Л. Траубергом, С. Юткевичем. Деякі актори цирку,

які грали у Радлова, виступили у ФЕКСівській постановці «Одруження», побачивши яку, Радлов заявив: «Патент вкрадено фірмою "ФЕКС"!».

Московська постановка С. Ейзенштейна «Мудрець» 1923 р. принципово відрізнялась від радловських та фексівських тим, що трюк, циркізація вже не були тут самодостатньою величиною, актори самостійно виконували складні циркові номери, а головне тут — «Ейзенштейн настійливо шукав одиницю виміру впливу в мистецтві. Такою динамічною і рухливою одиницею в концепції режисера став атракціон. Самостійний і цільний, "агресивний", за визначенням Ейзенштейна, елемент вистави, атракціон, нічого спільного не мав з трюком, повинен був викликати певну емоційну реакцію глядачів, а монтаж атракціонів — дати точно розрахований остаточний ефект»[376].

Вільна переробка п'єси О. Островського «На всякого мудреця доволі простоти» С. Третьяковим перетворилася на політичний памфлет проти імперіалізму та його поборників. «Вистава ця буквально атакувала глядача енергійною зміною ударних, незвичних для традиційного сценічного видовища номерів, що включали клоунські антре, ходіння по канату над головою публіки, переліт через зал на лонжі, сатиричні куплети і загальний танець, пародію на кінодетектив і, врешті, залп петард, закладених прямо під кріслами в залі, — все це приголомшувало, вражало, народжувало відчуття веселості й святковості», — писав автор фундаментального дослідження природи атракціону О. Ліпков[377].

Власне, скандальний спектакль «Мудрець» і став поштовхом до написання С. Ейзенштейном теоретичної статті «Монтаж атракціонів», опублікованої журналом «ЛЕФ» 1923 року. Зокрема, в цьому маніфесті викладалася теорія видовища, здійсненого за принципом атракціону, яка кардинально вплинула на радянське театральне мистецтво і на освоєння ним класичного надбання. «Атракціон (в розтині театру), — писав С. Ейзенштейн, — усякий агресивний момент театру, тобто всякий елемент його, що підпорядковує глядача чуттєвому або психологічному впливові, експериментально-визначеному і математично розрахованому на певні емоційні потрясіння того, хто сприймає в свою чергу сукупність — єдино обумовлену можливість сприйняття ідейної сторони того, що демонструється — звісно ідеологічного висновку»[378].

Оглядаючи репертуар провідних державних театрів України з початку 1920-х рр. (драматичний театр ім. Т. Шевченка, театр ім. І. Франка, театр ім. М. Заньковецької, театр «Березіль», Одеська Держдрама), помічаємо, що, за винятком театру ім. М. Заньковецької, де працювали безпосередні спадкоємці корифеїв О. Корольчук та Б. Романицький, вітчизняна класична п'єса виставлялася тоді в обмеженій кількості. Разом з тим, поширення, популяризація класичної п'єси чи, навпаки, нігілістичне ставлення до неї дуже точно вказує на те, якою є культурологічна домінанта і якими є засадні ідеї того чи іншого творчого реформаторства. Причини досить різкої відмови від класичної драматургічної спадщини, яка завжди становила основу репертуару більшості українських труп, криються як у суспільній, так і в естетичній сферах. Звертає на себе увагу і самий спосіб сценічних інтерпретацій вітчизняної класики, оскільки режисери різних естетичних уподобань

часто-густо тлумачили твори корифеїв протилежно, наділяючи їх різними сутнісними рисами і суспільним значенням.

Жорсткі теоретичні засади переінакшення класики в театральній практиці України уповні утвердилися з популяризацією пролеткультівських ідей. Однак ці ідейні обґрунтування також не були однозначними, а мали цілий спектр тлумачень, принципові відмінності. Принаймні, це добре видно при зіставленні вистав доволі різних режисерів Марка Терещенка, Ф. Лопатинського, Л. Кліщеєва, В. Василька. Деякі з режисерів сприйняли циркізацію театру як перехідний момент від футуристичних або експресіоністичних експериментів до конструктивістської прагматики, інші ж якраз розпочинали свої авангардні шукання з циркізації театру. Іноді навіть, як це сталося в практиці Г. Юри, постановники пробували ставити класику і в традиційному ключі, і в реформаторському: після кількох суто реалістичних постановок п'єс І. Карпенка-Карого в 1920–1923 рр. Г. Юра пробує здійснити «ліву» виставу «Вій» за М. Гоголем (інсценізація М. Кропивницького, переробка О. Вишні).

Осучаснення театральної спадщини в українському «лівому» театрі здійснювалося двома, зовні подібними, але ідейно протилежними способами: 1) через зміну форми відбувалися руйнації змістовного начала, відкривалися нові, додаткові смисли; 2) «осучаснення» драматургічної спадщини йшло через здійснення конкретних соціальних замовлень. За першим постановчим принципом «стара п'єса» ставала полігоном для пошуків нової театральної форми, і через зміну форми відбувалися несподівані руйнації змістовного начала, відкривалися нові, додаткові смисли. За другим, «осучаснення» драматургічної спадщини відбувалося на хвилі революційної прагматики, декларації революційних ідей, конкретних соціальних замовлень (боротьба з контрреволюцією, висміювання непманів тощо). Постановники спектаклів наче «під замовлення» змінювали драматургічну будову «старої» п'єси й традиційний спосіб її виконання відповідно до вимог народно-революційної вистави або масової драми-гри.

Творці перших вистав, як правило, не були наснажені революційними подіями, а свідомо використовували цей час естетичної свободи і домінування «лівих» напрямків, що теоретично зафіксовано в статті С. Ейзенштейна «Монтаж атракціонів». Інші, як зазначалося, випускали спектаклі наче «під замовлення», змінюючи драматургічну будову та спосіб гри відповідно до вимог революційної п'єси. У таких виставах, як пише дослідник російського революційного театру Ю. Дворкін, «Символ представляє собою "порожню форму", "образ-знак", програму певного актуального змісту. Він гранично актуалізований і служить детонатором масового емоційного зараження аудиторії та колективу, який грає, оскільки видовищно-ігрова форма введена в кризовий суспільний побут»[379].

До вистав останньої групи, які загалом чисельно переважали, а на початку 1930-х рр. фактично залишилися тільки вони, належать такі переробки-осучаснення, як «Ой не ходи, Грицю...» за М. Старицьким режисера І. Сенченка (1923), багаторазово поставлена в різних театрах України переробка О. Вишні інсценізації М. Кропивницького «Вій»

Сцена з вистави
«Пошились у дурні»
М. Кропивницького, МОБ

М. Гоголя, шлягер 1920-х рр. «За двома зайцями» — переробка п'єси М. Старицького В. Ярошенком, здійснена режисером В. Васильком у чотирьох державних театрах, та багато інших.

Серед спектаклів іншої групи перш за все треба згадати виставу-поновлення Ф. Лопатинського «Пошились у дурні» за М. Кропивницьким у «Березолі» (1924), постановку Марка Терещенка «Сорочинський ярмарок» в театрі ім. Г. Михайличенка (1925), «Наталку Полтавку» Л. Кліщеєва в театрі ім. Т. Шевченка (1926), «Саву Чалого» за І. Карпенком-Карим у режисурі Ф. Лопатинського в «Березолі» (1927) і особливий, оригінальний спектакль «Інкогніто» (сполучення «Ревізора» М. Гоголя та «Приїжджого із столиці...» Г. Квітки-Основ'яненка) І. Терентьєва в театрі «СОЗ» (1929).

Безперечно, при цьому вельми умовному поділі, вистави і першої, і другої груп заслуговують на ретельний аналіз — особливо це стосується популярної вистави «За двома зайцями». Однак, теоретичний аспект примушує приділити більше уваги постановкам, у яких переважали формальні пошуки, докладно зупинитися на самому «механізмові» переінакшення класичної п'єси, на впровадженні в українську театральну практику унікальних винаходів С. Радлова та С. Ейзенштейна, як-от «циркізація» й «монтаж атракціонів».

Витіснення, заміщення «новим» мистецтвом «старого», а не толерантне їхнє співіснування, виявилося в Україні чи не найгостріше, оскільки критичне ставлення до національних сценічних традицій мало місце в українському мистецтві ще в 1910-і рр. Вже тоді хатяни, об'єднані довкола часопису «Українська хата», вельми критично ставилися до репертуару українських труп, зокрема до театру М. Садовського, наголошували на прерогативах модерністської драматургії Лесі Українки, В. Винниченка, Г. Хоткевича, О. Олеся та ін. Із змінами насамперед соціальних, естетичних орієнтирів, і особливо національ-

них, що сталися в українському мистецтві протягом 1918–1919 рр., розуміння національних театральних традицій набрало ще більш полемічного характеру.

Принагідно зауважимо, що подібну жорстку опозицію, подібне драматичне ставлення до класичної спадщини з боку режисури навряд чи можна знайти в інших театральних культурах того ж періоду. Погляди на національні театральні традиції і у польського, і у чеського, і у російського мистецького загалу були неоднакові. Тому, аби окреслити драматизм саме української ситуації, нагадаємо, що в Польщі в цей час збереглося пієтетне ставлення до класики з боку режисерів-реформаторів (Л. Шіллер, Ю. Остерва); представники чеського театрального авангарду, до яких належали Е. Буріан, Ї. Гонзл, І. Фрейка, 1920-х рр. взагалі обминали класику, не вступаючи в полеміку з офіційною сценою, в Росії ж, при всій гостроті протистояння Театру Мейєрхольда і Театру Станіславського, вистави «Ліс» (1924) та «Гаряче серце» (1926) — обидві за О. Островським — на рівних співіснували в одному культурному просторі[380].

На українському театральному небосхилі першої половини 1920-х рр. була ще одна конкретна причина для радикальних маніпуляцій з класикою, на яку, зокрема, вказував у статті «"Березіль" в роках 1922–1932» Петро Рулін. «Оцей поворот до старих українських речей був не випадковий; на той час існував у Харкові так званий Народний театр, що живиться майже самим традиційним матеріалом; виступає нерідко в Києві в халтурному оточенні в своїх знаменитих ролях П. Саксаганський. [...] Виставам з його участю забезпечений був аншлаг, і це породжувало думки про використання цього останнього могікана українського традиційного театру. Поставали такі наміри не тільки серед різних обивательских верств буржуазії, — ті не так думали, як бурчали й ремствували, що "забороняють" гордощі національної культури, — думка про потребу своєрідної реставрації "побутового" театру знаходила своїх прихильників і серед радянського активу... А втім, певний рух за традиційний український театр був фактом, якого не можна було нехтувати, над яким слід було замислитись. Отож прийшла думка врахувати безперечну сценічність українських класичних п'єс і використати її проти неї самої»[381].

Існував також ще один важливий момент, який суттєво вплинув на ставлення до національної класичної спадщини на початку 1920-х рр. Йдеться про широко пропаговану на той час тезу інтернаціоналізації мистецтва, причому в даному контексті ми не враховуємо полярне тлумачення цього гасла: чи то як європеїзації, чи то як «омосковлення». В обох випадках національна традиція втрачала свою актуальність і привабливість.

Отже, звернення та експериментальна інтерпретація класичної української п'єси в першій половині 1920-х рр. революційно налаштованими українськими режисерами була явищем невипадковим і обумовленим багатьма різноманітними причинами. Серед них навіть такі банальні, як відсутність нової драматургії та бажання запобігти повороту до старого побутового театру, і також вельми серйозні, що крилися в самій ідеології революційного авангарду й спрацьовували майже до кінця 1920-х рр.

Найактивнішими учасниками авангардно-циркізованого переосмислення національ-

ної традиції в українській театральній практиці першої половини 1920-х рр. виступили Л. Курбас, Ф. Лопатинський, В. Василько, І. Терентьєв та деякі інші режисери. Так, до «балаганізації» театру Лесь Курбас звернувся ще в 1919 р., здійснюючи постановку «Вертеп». А 1920 року, ставлячи в мандрівному театрі Кийдрамте «Пошились у дурні» (вистава відбулась у Білій Церкві для 45 червоноармійської дивізії), Лесь Курбас випробовував шлях балаганно-імпровізаційного видовища. Причому в теоретичному постулюванні Л. Курбаса цей складний шлях від суто футуристичних мистецьких форм до «лівого» пролетарського мистецтва виглядав доволі просто. «Лівий театр своїм поступовим розвитком одкидав послідовно ірреальні, символістичні і індивідуалістичного пошибу перетворення, виставляючи те образно дієве перетворення дійсності, що є його сьогоднішнім днем і що, будучи до кінця умовністю, виявляє саме реальне, те, чим живе революційна сучасність — стремління, воля, динаміка, здвиг, проекція»[382], — писав він.

«П'єсу ставив Курбас, — згадував про цей спектакль Василь Василько, — декорації українського села — хати, тини, млин — ми комбінували з того, що знайшли в театрі "Палас", лише освіжили їх, підмалювали. Костюми, перуки були позичені в київських театрах. Грими комедійні, характерні, без шаржу чи гротеску. Музика М. Кропивницького у виконанні піаніста. Отже все було, як у старому реалістичному театрі. Єдине, чим відрізнялась наша вистава, що вносило в неї нове звучання, це — додавання акторами від себе реплік на політичні злободенні теми. Лесь Курбас поставив перед учасниками завдання — щоденно читати газети, черпати в них актуальні теми і вставляти нові репліки в свої ролі. Актори протягом дня, а то й за кілька днів до вистави готували свої "експромти", робили заготовки текстів. Це була нелегка робота: знайти вдалий текст і уміло вставити його в роль. Недоречні, недотепні репліки заборонялися. Граєш роль і весь час ждеш: от-от партнер скаже щось нове. Стосовно драматурга-класика це було не дуже коректно, але в 20-ті роки, в роки ламання старих форм і традицій, це явище мало й позитивну сторону, бо активізувало творчість акторів і підвищувало інтерес глядача»[383].

Спостереження Василя Василька зокрема важливі й тим, що в них розкривається, так би мовити, механізм «осучаснення» класики, до якого вдавалися як свідомо, так і через матеріальну скруту. Вимушене використання «старих» текстів, оскільки нова революційна драматургія була досить слабка, або зовсім відсутня, й декорацій провінційної української трупи, штовхало постановника та виконавців на шлях іронії, сатири та скепсису. Добре знаючи «Пошились у дурні» М. Кропивницького і колись вже втіливши цей водевіль у трупі «Тернопільські театральні вечори», Л. Курбас закономірно шукав нової якості цієї п'єси, якості, що відповідала б місцеві та часові.

За великим рахунком «Пошились у дурні» 1920 року не були повною мірою циркізовані, там лише апробовувалися деякі прийоми майданного театру. Спираючись на спогади Л. Болобана, можна констатувати, що ніяких особливих теоретичних засад у переосмисленні класики на той час у Л. Курбаса і Ф. Лопатинського, як учасника вистави, ще не було. «Працювали над "Пошились..." з величезним захопленням і вивчили в найкоротший

строк — щось не більш як за місяць. Характерно, що і сам Курбас, завжди дуже вимогливий і прискіпливий, цього разу працював дуже оперативно і згодився виставу показати. Порадив, з обережності, поставити спочатку десь на околиці. І от перша, пробна, сказати б, вистава новоутвореного театру відбулася на літній відкритій сцені — у залізничному клубі станції Боярка, куди нам доводилося добиратися пішки, бо поїзди тоді ходили нерегулярно. Ніякого спеціального оформлення для постановки не робили, грали у звичайній клубній, пошарпаній декорації — ліс з відповідними приставками. Але нас це тоді чомусь не обходило, та й Курбаса теж. Весь сенс постави полягав в іскристому, темпераментному діалозі, що раз по раз схилявся до буфонади й вимагав від виконавців нових імпровізованих вставок. Особливо вдало витівали на сцені Фавст Лопатинський у ролі Кукси та Павло Долина (Невідомий). Італійська комедія дель арте була тоді черговим захопленням Олександра Степановича»[384]. Вочевидь, веселий імпровізаційний спектакль «Пошились у дурні» був вдалим експериментом у сфері ретеатралізації театру в першу чергу для самого Курбаса, бо, як продовжував Л. Болобан, він «свідомо пустив цю виставу у "вільних" мізансценах і дуже приблизних інтонаціях. Виконуючи роль Антона, Курбас також злегка комікував, а, сховавшись за куліси, по-дитячому реготав зі своїх "імпровізованих" дотепів і рухів»[385].

Інтерпретацію класичної оперети «Пошились у дурні» Фавстом Лопатинським 1924 року в Мистецькому об'єднанні «Березіль» можна поставити поруч з найцікавішими переосмисленнями класики тогочасною європейською режисурою. Вочевидь, єдиному Ф. Лопатинському, найталановитішому учневі та сподвижникові Л. Курбаса, в тогочасному українському театрі вдалась органічна циркізація театру. Тут актори літали на трапеціях, крутились на турніках, стрибали через «кобилу», тут відбувалося, говорячи словами В. Шкловського, «знищення» Кропивницького, «тому що місце, зайняте суперником (в даному випадку М. Кропивницьким. — *Г. В.*), знадобилося. Народжуючись із техніки, проходячи через ігрову свідомість, маючи присмак в цей момент комічного явища — мистецтво переживає епоху пародіювання»[386]. Смисл п'єси М. Кропивницького оновлювався, а «нищення старого матеріалу було останнім використанням реквізованого добра», — користуючись революційною лексикою, переконував на матеріалі постановки «Мудреця» С. Ейзенштейна В. Шкловський.

Анонси про спектакль «Пошились у дурні» в «Березолі» почали давати ще задовго до прем'єри, взимку, і було це зроблено в досить дивний спосіб, про що академік С. Єфремов із роздратуванням записав у своєму щоденнику 26 лютого 1924 р. «Цими днями "Більшовик" (ч. 45) подав звістку про нову постановку театрального новатора Курбаса. Має йти Кропивницького "Пошились у дурні" — дуже "нова", виходить, п'єса... Але новина справді таки є. В цій постановці уперше буде використаний новий засіб реклами. Дієві особи будуть рекламувати зі сцени. Рекламні тексти, що будуть замовлені ріжними підприємствами, будуть драматизовані і введені в п'єсу як органічні складові частини спектаклю. Таким чином, реклама набирає цілком нових театральних форм і звичайно буде

живішою за всяку мертву рекламу. Тексти реклам приймаються в конторі "Березоля". Отже маємо вже не театр, не нове мистецтво, а простісеньку крамничку глашатая нового мистецтва, отого безграмотного "Березоля". Також до такого безстидства не спускався жаден театр, опріч кабаретних "заведений" та, виходить, новаторського "Березоля"»[387].

Вельми цікаво, що вистава, яка носила пропагандистський, агітаційний характер, рекламувалась у відверто комерційний спосіб. Нагадаймо — це був час розгортання НЕПу, фінансового самозабезпечення театру, тому відвідування «неорганізованим» глядачем вистав було надзвичайно важливою проблемою для молодого театру «Березіль».

За спогадами учасника вистави Й. Гірняка, постановка жарту-оперетки М. Кропивницького «Пошились у дурні» готувалася восени 1924 року, а взимку з'явилися тільки анонси. «Від 1 вересня до 8 листопада, мов у казані, кипіла напружена праця над першою виставою українською мовою в цитаделі російського театру[XIV], — оперетою Марка Кропивницького "Пошились у дурні", якій режисер надав форму циркового видовища»[388], — писав Й. Гірняк. А режисер Ф. Лопатинський під час громадського обговорення вистави в листопаді 1924 р. так пояснював появу класичної комедії на сцені «Березоля»: «В нашій попередній роботі ми старалися весь час агітувати. Коли наше становище покращало, ми приступили до постановки першої комедії, що дасть робітникам відпочинок, що дасть їм змогу посміятися, добре посміятися, щоб їм не треба було йти до якихось театрів інтермедій, худлекцій і т. д., МОБ старався якнайтісніше підійти до мас. Ми зацікавлені в тому, щоб пролетарська маса нас розуміла»[389].

Отже, прагнучи відвернути увагу глядача від низькопробного штукарства різноманітних театрів інтермедій, «Березіль», згідно з враженнями Єфремова, сам користувався прийомами кабаретного видовища. Очевидно, ніякого іншого способу привернути глядача до театру просто не існувало, й тому задум сценічного втілення «Пошились у дурні» Ф. Лопатинського носив вельми багатошаровий, строкатий характер: розважати, себто використовувати сталі прийоми кабаретно-інтермедійного театру, агітувати, тобто вводити прикмети нового радянського побуту та експериментувати формально, по-новому компонуючи сценічне видовище, застосовуючи принцип «монтажу атракціонів».

Якщо тогочасна офіційна радянська преса переважно писала про нове змістовне наповнення п'єси Ф. Лопатинським, про її ідеологічні завдання, то завдяки спогадам учасників спектаклю ми можемо відтворити сам процес роботи над виставою та реконструювати елементи циркізації, введені постановником. Провідний актор «Березоля» Йосип Гірняк залишив докладний опис спектаклю Фавства Лопатинського, оскільки до приходу в театр М. Крушельницького виконував роль Кукси, а після — став його дублером. Власне, тому дозволимо собі скористатися нотатками Гірняка як основою для розгляду видовищного ряду «театру атракціонів» Фавста Лопатинського[XV].

«8 листопада 1924 відбулася святкова інсталяція "Березоля" в театрі Соловцова, — писав Й. Гірняк. — Березільський актор представився київському глядачеві в комедійному жанрі. Форма цирку була органічною формою всієї вистави. Актори, що брали участь

у тій виставі, не лише опанували техніку цирку, але й "тривали" в образах рокових персонажів, не випадаючи з театрального ритму і плану. Цирковий трюк кльовна, сальтомортале партерного акробата чи повітряний пірует поміж двома трапеціям логічно випливали з дії і сценічної ситуації. Сцена нагадувала арену цирку з усіма приладдями й лаштунками циркового видовища. Головні персонажі старої дореволюційної комедії — батьки дванадцяти дочок Кукса і Дранко — прибрали зовнішні прикмети циркових кльовнів і вся їхня поведінка тривала в цьому плані. Актор був мотивованим і неминучим наслідом розвитку дії та внутрішнього стану героїв п'єси. Дві молоді пари — Оришка, Горпина, Василь і Антін — виконували завдання партерних і трапеційних акробатів. Писар і Нечипір скидалися на традиційних т. зв. кльовнів-помогалів. З лівого боку арени примостилася група "циркових прислужників", які одночасно творили обов'язкову циркову оркестру. Вони грали на гребенях, укарінах, примітивних дудочках і різних дитячих калаталах. Збережено музику і пісні Кропивницького, тільки оркестрування було модифіковане відповідно до згаданих інструментів. Усі пісні, дуети, сольові партії виконувалися під супровід цієї оркестри. Сцена, як уже сказано, нагадувала циркову арену. На висоті двох з половиною метрів висіла сітка через усю сцену. Над сіткою було два помости, з яких можна було дістатися на трапеції, які долітали до середини сцени, а при відповідних рухах актори перелітали з однієї трапеції на другу. На тих трапеціях молоді пари, перелітаючи, виспівували свої дуети, вели розмови, виконували відповідні циркові атракції. Сварки, суперечки й погоні один за одним Кукси та Дранка відбувалися і на трапеціях, і по всьому приміщенні театру (сцена, зал глядачів). Дотепна модифікація словесного матеріалу комедії (автор Володимир Ярошенко), гостра сатира на тодішній радянський побут, на бюрократію й політичні угруповання, циркова техніка акторів, їхня легкість і гнучкість та, врешті, оригінальність режисерського задуму — давали глядачеві моторне й життєрадісне видовище. "Пошились у дурні" були першою виставою в "Березолі", в якій акторові було віддане центральне місце»[390].

Знаменно, що навіть описуючи рисунок ролі, Гірняк загалом розкривав секрети циркових трюків, використаних у спектаклі. Втім, заключне твердження Й. Гірняка про те, що у виставі головним був актор, навряд чи можливо прийняти беззастережно. Лише в порівнянні з виставами другого березільського сезону 1923–1924 рр. «Пошились у дурні» можна назвати спектаклем акторським. До того ж, спогади Й. Гірняка, вочевидь, позначені впливом тієї драматичної ситуації, у яку потрапив актор, змушений передати свою роль іншому виконавцеві.

«Стиль вистави допускав широку імпровізацію і свободу акторської поведінки на сцені, але при умові: актор мусить володіти здатністю "тривання в обов'язковому ритмі і пляні", почуттям міри, мистецьким тактом і естетичним смаком, — писав Гірняк. — Мені як виконавцеві ролі Кукси була дана в намічених рамках широка ініціятива імпровізованих реплік і навіть цілих дієвих вставок, які примушували партнерів до моментального реагування — словесних відповідей чи навіть дієвої акції. Партнери не були зобов'язані

перед виступом попереджати один одного про тему своєї імпровізації. Задум чи тема проявлялися вже під час самої дії. І. звичайно, партнер мусів тут же відповідати, діяти. Ось приклади: у 2-ій дії під час сварки Кукси з Дранком ми ганялися один за одним по сцені чи пак по арені. Задня і бокові куліси були вигороджені високою двометровою стіною. Але ця суцільна стіна складалася з планшетів, які могли вертітися, і вони грали ролю дверей, через які з'являлися діючі персонажі. Дранко вибігав через одні оборотові двері. За ним гнався Кукса. Дранко вибігав знову на сцену через сусідні двері, але за ним появлявся вже двійник Кукси. Обидва вони злітали із сцени в залю глядачів і через увесь прохід пробігали до виходу з залі. У хвилину, коли вони добігали до виходу, на сцені появлявся на помості над сіткою справжній Кукса, який, літаючи на трапеції і проробляючи цілий ряд циркових атракцій, симулював утечу від свого напасливого сусіда Дранка. А той, добігши за куліси, підхоплював теж з горішнього помосту над сіткою одну з трапецій і в повітрі доганяв свого противника, звідкіля обидва повітряними сальтами злітали на арену. Глядачі дивувалися, яким це чином Кукса, тільки що пробігаючи по залі, в одній хвилині появлявся на трапеції на сцені. Після приїзду на Україну Мар'яна Крушельницького йому було запропоновано дебют у ролі Кукси. Але він не був спроможний опанувати акробатику до тієї міри, щоб виконувати всі атракції на трапеціях. Тому я взяв на себе завдання двійника, який досі заміняв мене в погоні за Дранком через залю. Отож, змінивши свій грим Кукси на грим Крушельницького, я літав на трапеціях, виконуючи всі атракції, яких не міг виконувати дебютант. Справжній Кукса — Крушельницький пробігав разом з Дранком через залю, а я, двійник продовжував дію на сцені. Коли ж мусів вступити в акцію Кукса-Крушельницький, я зімпровізував мізансцену так, що зустрів його на сцені. Ми стали один проти одного. У цю хвилину я шепнув Крушельницькому, що перед мною дзеркало, я дивлюся на себе, а ти повторюй мої жести! Я підняв руку і він підняв, і так він повторював кожний мій рух, жест, гримасу. Вкінці я заднім кульбітом відв'язався від нього, щезаючи через оборотові двері в закулісся. Так був розкритий перед глядачем трюк моментальної появи Кукси на трапеції»[191].

Все, що описував у своїх записках Й. Гірняк, тобто все, що здавалося йому досягненням акторської майстерності, являлось своєрідним замінником традиційної ігрової комедійності М. Кропивницького. Замість куплетів і пісеньок, голосних сварок і ліричних освідчень Ф. Лопатинський разом з акторами придумав зовсім нову для українського кону систему ігрового існування. Соковиті діалоги Дранка та Кукси, наповнені різноманітними примовками та дотепами, представлялись постановником у вигляді суто фізичної атракції, а отже, вербальне начало — сутнісне для «театру корифеїв» — витіснялося акціональним планом. Новий пролетарський глядач сприймав сценічні події не тільки і не стільки на слух, скільки візуально, а сам відеоряд був вельми сатиричний та іронічний.

Принцип заміни слова дією торкнувся не лише видовища загалом, в якому домінувала природа цирку, а й рішення окремих сценічних постатей. Зокрема, роль Кукси, і коли її грав Гірняк, і коли її грав Крушельницький, і особливо тоді, коли її виконував сам

Ф. Лопатинський, формувалась не як у Кропивницького: «"скользящий" діалог, і квапність, і швидкість психологічних переходів, і внутрішнє відчуття гумору, і трюк; а за всім цим ми бачили живу людину, а не актора, який з шкури лізе, щоб насмішити глядача»[392], а зовсім іншими сценічними засобами.

Власне, протилежний корифейському нон-реалістичний підхід примусив Мар'яна Крушельницького навіть відмовитись від дебюту в «Березолі» і практично втекти з Києва, «заявивши, що він актор драматичного театру, а не циркач, не клоун-розважальник, — переповідав цей епізод автор повісті про М. Крушельницького В. Русанов. — Ці безглузді новації суперечать самій природі театрального мистецтва, — доводив він (М. Крушельницький. — *Г. В.*) товаришам–березільцям. — Я не відчуваю найменшої частки-правдоподібності у ваших виставах. — Мар'янцю, любий мій, — заспокоював його Лопатинський, — так звелів Курбас, так було вирішено. Роль Кукси, каже він, це твоє рідне амплуа. Я особисто теж вважаю, що ця роль для дебюту вельми ефектна, виграшна, там є що грати. Важко було Крушельницькому одразу збагнути все побачене й почуте в "Березолі". Вночі, після репетиції вистави, він продовжував обмірковувати, зіставляти традиційний театр з новим, стару школу гри з новою і не міг заспокоїтись. Це ж зухвальство — вкладають в уста старомодного дядька Кукси сучасні судження, садовлять його на дитячий велосипед...»[393].

«Винахід» велосипедика, на якому з'являвся Кукса, прямуючи до церкви на вечірню, що було означено в тексті Кропивницького лише однією фразою в діалозі з Дранком, є чи не найпоказовіший момент сценічного існування виконавців головних ролей. Замість коня у мірошника Кукси — велосипед, річ дуже дорога і рідкісна на початку 1920-х рр., але велосипедик цей був дитячий, триколісний, внаслідок чого відбувалось миттєве «зниження» постаті Кукси, іронічне «розкуркулення» грошовитого селянина.

Через багато років Олександр Сердюк у своїх спогадах докладно розповідав, як готував роль Кукси і «тривав» у цьому образі Крушельницький: «Деякий час новий актор тихо ходив по театру, — писав він. — Приткнеться, було, десь у кулісах або на гальорці і придивляється чи то до проби на сцені, чи до вистави. І от раптом одного чудового дня на дошці об'яв повідомлення — дебют Крушельницького в п'єсі "Пошились у дурні" у ролі Кукси, і це — після двох-трьох проб з партнерами. Цю роль раніше грав інший актор, грав, треба сказати, з великим успіхом. Він репетирував її довго студійними засобами, вдаючись до етюдів та користуючись консультаціями і допомогою циркових артистів. Він щодня робив спеціальні фізичні вправи на трапеціях, почеплених на сцені. Учасники "Пошились у дурні" гойдалися на них, крутилися на турніках, стрибали через "кобили", падали, вивихували собі ноги, скручували в'язи. Жінок-актрис оглядали лікарі з метою виявлення, що їм можна робити на цих "кобилах", а що заборонено як "слабкій статі". Сцена у цій виставі мусила перетворитися на циркову арену. Нарешті всі ми прийшли подивитися: що ж воно буде і як? Чи Крушельницький не провалиться? От і третій дзвінок. Піднято завісу. Почалась вистава. Ось і він — Кукса: пластичний, танцювальний, легкий, а найго-

ловніше — безмежно органічний, тобто правдивий, реалістичний, з хорошим співучим голосом. Грає на скрипці, піаніно, окаринах і ще якихось там дудочках (кажуть, що десь в Галичині брав участь навіть у оркестрі). Еге, так от він який, Кукса! Сідає на дитячий велосипедик на трьох коліщатках, щоб на вечірню встигнути перед пречистою, адже сьогодні субота... але — стій! Щось рипить, як немазані колеса коло дядькового воза. Не страшно: ось тут, в широчезних клоунських штанях актора, напоготові й маслянка. І тут Кукса–Крушельницький підмащує троє коліщат свого "транспорту". Знову сідає, але велосипедик рипить ще гірше (це за лаштунками в джазі, що супроводжує п'єсу, дирчать якісь диркачі, як у дітей на селі). Що ж таке? Виявляється, це ліва нога у Кукси "розсохлась" і рипить. Отож треба підмазати й ногу, а потім поспішати, бо сусіда Дранко метнувся уже до Спаса, теж немов на вечірню, а насправді чи не пристроювати заміж одну з семи дочок. Він може перехопити жениха, а в Кукси ж теж аж п'ять дочок, а тому треба поспішати. Ось уже все підмазано, налагоджено, перевірено, дано дитячий сигнал "ту-ту", і поїхав наш Мар'ян Михайлович у мистецтво актора театру "Березіль" на нашій Наддніпрянській Україні»[394].

Заключна сцена першої дії, де Кукса і Дранко, намагаючись обдурити один одного, вирушали до різних церков, була сатирично сконструйована не лише за рахунок вдалого введення велосипедика та інтермедії з ногою у М. Крушельницького. Оскільки Кукса і Дранко вирушали до різних церков, це було використано інсценізатором та постановником для показу актуального тоді міжконфесійного конфлікту. «Знаменита сцена з трьома церквами — автокефальна, жива й Слов'янська», — відзначалося у газеті «Більшовик»[395], а дописувач «Пролетарской правды» робкор Добрушин писав: «Розкидані по всій п'єсі політичні гостроти наповнені глибоким змістом та злободенністю. Вони так вдало підібрані, а головне вдало вставлені в старий текст п'єси, що не відчуваєш ніякої натягнутості від введення цього елементу в п'єсу. Зіткнення прибічників трьох церков в українському селі надзвичайно гостро, різко, як ніколи на українській сцені, і художньо виправдано»[396].

«Пошились у дурні» в «Березолі» не була виставою одного лише талановитого Ф. Лопатинського. Без виконавців чільних ролей: Й. Гірняка, М. Крушельницького, С. Шагайди, актора, який грав роль Дранка й також виконував усілякі акробатичні трюки, і, за словами Ірини Авдієвої, з яким у «Березолі» відбулося чудо: «З вайлуватого, малоосвіченого хлопця, що говорив з сильним галицьким акцентом, яким був Шагайда, коли прийшов у "Березіль" у поношеній військовій шинелі й стоптаних чоботах, Курбас створив тонкого актора, що бездоганно володів своїм тілом і голосом»[397], без З. Пігулович –Оришки, М. Марич–Горпини, С. Карпенка–Писаря задум режисера не отримав би адекватного втілення.

Зовнішньо всі персонажі оновлених «Пошились у дурні», завдяки клоунському гриму, гротесковим перукам та оригінальним костюмам, нагадували ляльок. Оришка (З. Пігулович) з'являлась у широких білих штанах-галіфе, вишитих на кшталт рушників, туфлях, корсетці та в очіпку на голові, а Кукса (Й. Гірняк, М. Крушельницький) в короткува-

тих козацьких шароварах, що нагадували спідницю і з довгою кривою шаблюкою за поясом. Тому ж недарма один із учасників громадського обговорення вистави незадоволено вигукував: «Кукольна комедія — єрунда! Це крок назад, а не вперед! (крики: "Долой! Не дать промовцеві говорити!") Мета п'єси заслуговує того, що хочеться...(крик, шум, гам). Ніякий батрак не скаже, що бився з кулаком, неначе німці з рестараціями. Нема такого батрака. Я на селі і був, і знаю...»[398].

При всій ігровій зарядженості спектаклю нові «Пошились у дурні» не були простими для сприйняття, особливо для робітничого глядача, звиклого до певного стереотипу постановок класичних п'єс. П. Рулін називав виставу Фавста Лопатинського деструктивною, а київська газета «Пролетарская правда» напередодні прем'єри видрукувала замітку з поясненнями побаченого. «Режисура взяла "Пошились у дурні" тому, що показаний у ній тип кулака живе і по сьогодні, і різко виступає на тлі сучасного розшарування села, поруч з організованою селянською біднотою. З старої п'єси взято лише скелет, новий текст просякнутий живучістю та свіжістю сучасних сільських відносин, з різким позначенням двох таборів: куркулів та примазавшихся елементів з однієї сторони, і здорового комнезамовсько-комсомольського ядра — з іншої. П'єсу переробив Лопатинський і Ярошенко. Цирк у виставі як фактор, що впливає в першу чергу на моторні почуття глядача, легко зрозумілий широким масам, а театр — тому, що цирку не вистачає єдності, головній думці не вистачає сценічного вираження та відтворення сучасності. Музика для пісень т. Ентеліса в шумовому оркестрі, котрий композитору і режисеру дає великі можливості підкреслити загальний план постановки»[399, XVI].

Дописувач «Пролетарской правды» змушений був також пояснювати наявність у спектаклі модного джазбанду, який супроводжував події, граючи на дивних інструментах в «хаті-читальні», і сам принцип циркізації, безпосередньо унаочнений в сценографічному вирішенні. Оригінальне сценографічне рішення вистави, про яке П. Рулін писав: «Замість привабливих левад — циркова застережна сітка, замість романтичних дівчат — гостра пародія як на самі трафаретні образи, так і на художні їх окраси — такі популярні своєю мальовничістю костюми. І до того ж — сатиричні малюнки негативних рис сучасного села, що, може, через цирковий ексцентричний план нікого гостро не дошкуляли, а втім були на ті часи не тільки доречні, але й становили певну новину в українському театрі»[400], безперечно заслуговує особливого погляду, бо воно стало своєрідним тогочасним ноу-хау, винайденим для осучаснення класичних текстів в українському театрі 1920-х рр.

На жаль, й досі точно не встановлено, кому конкретно належала ідея влаштувати на кону справжню арену з високим бордюром, над якою висіли різноманітні трапеції, лонжі і т. п.. оскільки в різних джерелах подаються суперечливі свідчення про авторство сценографії. Внаслідок цілком протилежних відомостей, не можемо стверджувати, що оформлення придумала М. Симашкевич, винайшов В. Шкляєв або сконструював В. Меллер. Всі вони працювали над спектаклем спільно, про що повідомлялося в газетах, а художником-конструктором преса називала більш досвідченого В. Меллера.

Й. Гірняк та С. Карпенко у виставі «Пошились у дурні» М. Кропивницького, МОБ
(Фото з особистого архіву родини Танюків)

Тришарова концепція вистави, задумана Ф. Лопатинським — розважати, агітувати та впроваджувати нові театральні форми, безперечно, була певним компромісом між непманською субкультурою, з одного боку, і бажанням виконати тенденційне ідеологічне завдання — з іншого. Власне, ця багатоплановість замислу та компромісність концепції не дозволила спектаклю Лопатинського залишитись поза критичними зауваженнями.

Рецензії, що з'явилися в тогочасній київській пресі, були вельми агресивними та суперечили одна одній. І. Добрушин в «Пролетарской правде» наполягав на ідейній наснаженості вистави, її політичній зрілості, суспільній корисності: «Стара п'єса введена в межі сучасного села з його куркулями і незаможниками, комсомолом і самогонщиками. На фоні любові двох батраків до куркульських дочок зроблена спроба театрально зобразити новий побут зміненого села, зміненого революцією. За винятком деяких моментів спроба вдалась. Проявлення нових соціалістичних відносин на селі краще за все досягнуто в 4 дії... Наявний також елемент пародійності на старий український театр. Сценічне вирішення постановки (цирковий момент) і сама переробка п'єси тісно зв'язані. Але між ними ніяких розбіжностей. Звідси яскравість, життєрадісність вистави, злободенність і той бадьорий здоровий сміх, яким публіка супроводжує його»[401].

А найвпливовіша київська газета «Більшовик» видрукувала розгромну статтю без підпису, що недвозначно називалась «Вперед чи назад» і де всі чесноти спектаклю практично скасовувалися. «"Пошились у дурні" — крок вперед чи назад у роботі "Березоля"? Ось таке питання настирливо лізе в голову кожного, кому дорогий, кому потрібний справжній революційний театр, яким був до цього часу "Березіль". І треба відповісти, що вистава "Пошились..." не є крок вперед, перш за все через те, що від "Березоля" ніколи ми не чекали, що він дасть не нову виставу революційного театру, а європейську в гіршому розумінні цього слова клоунаду з натяками на революційність. [...] Вистава "Пошились..." дала у найкращому випадку пародію на п'єсу Кропивницького, витягла з труни якесь село і в призмі європейського перетворення поставила його перед очі пролетарських глядачів. Тоді зайвими залишаються натяки на революційність, і нікчемними виходять ті, хто репрезентує село. Ні одного позитивного типу, коли про них можна взагалі в цій виставі говорити, жодної позитивної лінії в картинах. Все це "размышление" інтелігента

через призму сучасності в лапках. В усій постановці, грі акторів у дотепах-репліках виразною смугою проходило бажання викликати регіт»[402], — писав суворий критик.

Звинувачення, висунуті проти «Березоля» і безпосередньо проти Ф. Лопатинського, були доволі серйозними: недостатній ідеологічний рівень сценічного твору та наслідування ворожого буржуазного мистецтва, тому вони могли мати дуже серйозні наслідки як для театру, так і для режисера. На щастя, 1924 року цього ще не сталося, оскільки на захист «Березоля» виступила значна група впливової нової інтелігенції, але, за великим рахунком, аналізуючи виставу з точки зору дня сьогоднішнього, деякі критичні закиди мали під собою підстави.

Критично налаштований рецензент зумів розгледіти, що поєднання сучасного, тобто ідейного наповнення і минулого, тобто фактичного змісту твору Кропивницького у постановці «Березолю», було цілком штучним, на відміну, припустимо, від «Мудреця» Третьякова–Ейзенштейна. Причину цього більшість з тих, хто відгукнувся на виставу, вбачали у невдалій переробці В. Ярошенка, оскільки «План в постановці безперечно є, але він від кістяка "кумедії" Кропивницького, і тому саме розгортання дії дуже різко дисгармонує з надбудовами "Березолю", як у формі гри, станків, костюмів і т. і., і тому майже всі дії, особливо перша, викликали велику нудоту у глядача, не дивлячись на яскраві дотепи реплік у деяких випадках»[403]. Про цю ж штучність та механістичність інсценування згадувалося і під час громадського обговорення спектаклю, яке спеціально влаштував Ф. Лопатинський, аби отримати підтримку глядацького загалу. На Ярошенка ж, як на вельми посереднього драматурга, нарікав пізніше і Л. Курбас з В. Васильком, уже під час роботи над «За двома зайцями» М. Старицького.

Дійсно, навіть спираючись на статті тогочасних рецензентів, можна зробити висновок, що ні перша, ні друга дія ніяких принципових змістовних змін не зазнали, а тільки в останній частині спектаклю з'являлися прикмети нового побуту і псевдо-наречений Нечипір представлявся за «єдиного тлумача радянської законності, який повчає батраків, змальованих також карикатурно, та комсомольців, чия роль прирівнюється чомусь до ролі театральних статистів — на правильний шлях»[404]. Вочевидь, В. Ярошенко вдався не до принципових змін подій п'єси, не до їхнього суттєвого переінакшення, як це було в московському театрі Пролеткульту, а до введення в старий текст дотепів на кшталт «Кому ви шарики крутите?» та різноманітних гумористичних згадувань тогочасних політичних діячів, як-от Макдональда й Ерріо.

Схема переробки В. Ярошенка виглядає досить примітивно: батраки ставали комсомольцями, власники кузні та млина Дранко з Куксою — куркулями, сільський писар — місцевим бюрократом, а Нечипір, який невідомо звідки взявся — представником радянської влади з центру. Ніщо в цій схемі не викликає запитань, тим більше, що всі актуальні дотепи бралися із газет. Але звертає на себе увагу принципово нова трактовка постаті п'янички Нечипора, оскільки ця особа своїми обрисами нагадує авантюриста Сосновського з п'єси М. Куліша «Хулій Хурина», фігура якого, в свою чергу, була навія-

на одним з персонажів роману І. Еренбурга «Надзвичайні пригоди Хуліо Хуреніто і його учнів...» Ця незначна деталь є дуже красномовним знаком епохи: людиною із всесильного Центру виявлявся авантюрист і казнокрад, такий собі невпізнаний Остап Бендер і, таким чином, театр, скориставшись принципом перевертання смислів, проговорював уголос те, що відбувалося насправді — до влади прийшли авантюристи, люмпени, колишні злочинці.

Формальне експериментування Ф. Лопатинського й доволі цинічне ставлення до класики з боку нового революційного театру не влаштовувало, звісно, і самих корифеїв. За спогадами К. Колесникова, побувавши на виставі театру «Березіль» та подивившись «Пошились у дурні», Микола Садовський на запитання «Як йому це сподобалося?» з обуренням плюнувши, сказав: «Та хіба це театр? Це ж цирк! Перекидаються мов мавпи! А Кукса? А Дранко? Літають на трапеції! Чорти батька зна що! Навіщо ці викрутаси? Народові ці штучки-дрючки непотрібні! Йому дай правду життя, щоб за серце брало, а цього він не визнає»[405].

Але під час громадського обговорення в театрі «Соловцов» саме з уст пересічного глядача прозвучали основні слова на захист новітньої творчості Ф. Лопатинського як від радянських ідеологів, так і від апологетів традиції: «Бородько: Я не займався ніколи театральною критикою і не читав критики "Більшовика" про цю виставу, однак на моїй думці не прав попередній товариш, що будь-то би тут "Березіль" збирався дати насмішку із старого побутового театру, якій підносив нам українські села в розових, смішних мелодраматичних красках. Через таку призму ми не бачили села. Не треба також "Березіль" обвиняти в тому, що він хотів дати критику побуту, це "плевок" в лице старому театрові. Чи постановка подобається в цілому? Ви чули здоровий сміх, який роздався в залі, який доволі свідчить про те, що п'єса подобається чи ні... Театр цей здоровий. Перший акт трохи скучнуватий, забагато порівнянь, забагато нагромаджень однообразностей. В цілому ще раз зазначаю, що це величезний крок вперед для театру не тільки в провінціальному масштабі, але навіть для МОБу являється новим досягненням»[406].

Непересічна особистість театрального та кінорежисера, автора кількох п'єс, Фавста Лопатинського, репресованого 1933 року, на жаль, практично зовсім випала з поля зору українського театрознавства. Разом з тим його інтерпретацію класичної оперети «Пошились у дурні» можна поставити поруч з найцікавішими переосмисленнями класики тогочасною європейською режисурою. Чимало несподіваних моментів у трагічній біографії Ф. Лопатинського вказують на величезний творчий потенціал цього непересічного митця. Зокрема, про це свідчить його вельми плідна робота в кіно, де він постійно працював з 1925 року і встиг поставити близько десяти кінострічок. Досвід циркізації театру як спроба створення синтетичного видовища став для Ф. Лопатинського свого роду трампліном. Вочевидь, схема «монтажу атракціонів», освоєна Лопатинським, як і С. Ейзенштейном, у театрі, реально спрацювала, коли він почав творити в пластиці кіномистецтва.

Принцип монтажу як спосіб організації вистави став одним із домінуючих прийомів і кількох березільських спектаклів Леся Курбаса. Насамперед йдеться про сюрреалістичне

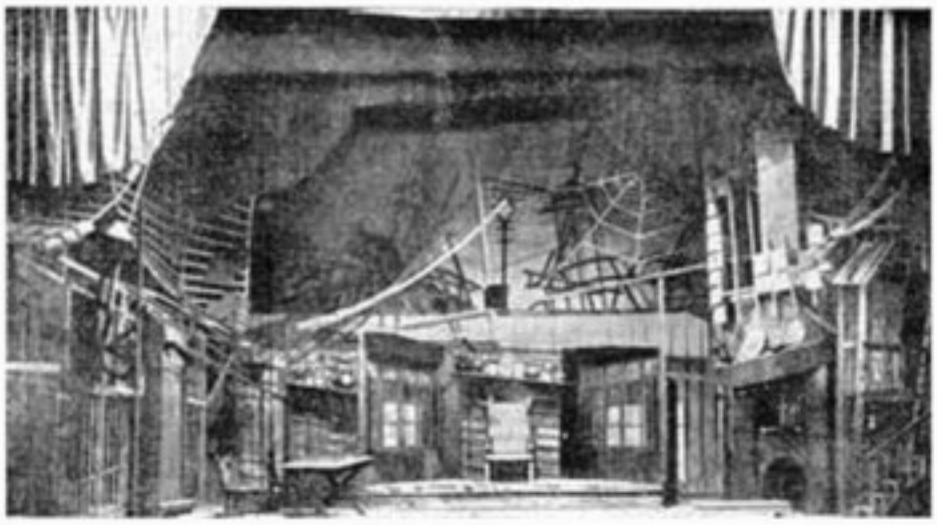
трактування Кроммелінкового «Золотого черева» 1926 року, що було мало не рефреном сценічного рішення вистави «Король Убю» в паризькому театрі Евр. Беручись 1926 року за фарс Ф. Кроммелінка, Л. Курбас не орієнтувався на спектакль за цією п'єсою 1925 року свого сучасника Луї Жуве у театрі «Стара Голуб'ятня» в Парижі, де постановник демонстрував «суєту і честолюбство багатіїв, зло капіталістичної експлуатації». Для втілення власної ідеї про спотворення людського єства Курбасові знадобилась «м'яка» сюрреалістичність, до якої колись, 1896 року, вдався французький режисер Люньє-По, вперше інсценізуючи «Короля Убю» Альфреда Жаррі, п'єси, що стимулювала пародійну винахідливість Жана Кокто.

Вистава Люньє-По за п'єсою Жаррі «Король Убю», яка пізніше була поцінована теоретиком сюрреалізму Андре Бретоном у «Маніфесті сюрреалізму» (1924) як сюрреалістична, де він проголосив, що «Жаррі — сюрреаліст в абсенті», була справжнім балаганним дійством. Спектакль, оформлений художниками А. Тулуз-Лотреком, П. Боннаром, Е. Вюйаром, розігрувався на кількох сценічних майданчиках, місце дії означувалося табличками, а простір сцени загромаджувало величезне ліжко та гігантський нічний горщик. Актори з'являлися крізь намальований комин, існували за законами клоунади та імпровізації, армію зображувала одна людина, а Цар Олексій та Убю гарцювали на палицях. Це була відверта гра з гротесковими масками і костюмами, з абсолютно умовним місцем і часом дії, з прямолінійністю характеристик персонажів, з яскравістю й грубістю мови, сюжету, сценічних прийомів.

Саме з цією виставою тридцятилітньої давності Курбас розпочав діалог, таким чином долучаючись до найпопулярнішої на той час авангардної течії — до сюрреалізму, але використовуючи сценічний протосюрреалізм Люньє-По, якому було доволі далеко до викличних експериментів Трістана Тцара середини 1920-х.

Лесь Курбас задумав поставити «Золоте черево» крізь образ звіринцю, коли людина в жадобі багатства іноді по-справжньому звіріє, втрачаючи все людське. В учасників подій він намагався виявити нелюдські, звірячі риси, тому у персонажів-нелюдей було карикатурне гримування, деформовані голови, патологічні риси, за своєю пластикою і внутрішньою характеристикою вони нагадували звірів. Ненажерливий буржуа П'єр Огюст (С. Шагайда) мав скидатися на голодного кабана, бухгалтер (Б. Балабан) — на мавпу, боязкий бургомістр (Ф. Радчук) — на зайця, лукава покоївка Фруманс (Н. Ужвій) — на лисицю. Перукар (П. Масоха) — на віслюка, і на знак того, що віслюк дурний, акторові одягли на голову солом'яну перуку. Гурт жінок, сільських кумась, котрі збігалися на Золотопузову спадщину, як кури до кинутих зерен, мусив нагадувати квочок, курей-цокотух. Рухи персонажів, їхні жести і навіть інтонації були гострі, гіперболічні, гротескні, на їхню сутність вказували кольорові перуки. Було в їхній зовнішності щось і від зооморфних масок комедії дель арте.

Водночас, художник В. Меллер вибудував цілком реальний інтер'єр — площинні, натуралістичні декорації. Це була велика кімната, умебльована важким полірованим дубом, із великим комином, з оздобами на стінах, згідно з авторською ремаркою: посуд,



Сцена з вистави «Золоте черево» Ф. Кроммелінка, театр «Березіль»

мідь, олово. Відчуття реальності побуту створювали справжні речі хатнього вжитку, обережно введені поряд з речами гіперболічними. Гротесковий стиль вистави підтримував також каркас із вузьких дерев'яних лат, що виглядав як риштування незавершеної будівлі, а за рухливими жалюзі вгадувався фламандський ландшафт з характерними вітряками, обрисами порту вглибині. Над цим, майже натуралістичним інтер'єром, у останній дії з'являлися щити-плакати з зображеннями, які викликали певні асоціації з капіталістичним світом: тюрма, озброєна ескадра кораблів та ін.

За великим рахунком, характер Курбасової постановки 1926 року не співпадає з контекстом тогочасної паризької сцени. Постановник наче запропонував власний шлях розвитку сюрреалістичної естетики, відмінний від того, яким ішли європейські режисери, зокрема, Ї. Гонзл у Чехії, ставлячи «Короля Убю» 1928 року у Празькому Звільненому театрі. Адже, використовуючи для цього стилістику раннього театру Евр, на сцені якого на початку 1920-х рр. було поставлено комедії Ф. Кроммелінка «Творець масок» і «Величний рогоносець», український режисер, практично пародіював зрілий сюрреалізм.

Пародіювання як один із прийомів циркізації та відтворення у гіперболізованих формах основних рис сценічного конструктивізму, виразно проявилося ще в одній Курбасовій виставі, а саме в «Народному Малахії» 1928 року. Лесь Курбас, який сам колись не залишився осторонь від використання конструктивістської естетики, ставлячи 1928 року «Народний Малахій», звертається до конструкції та ідеї виробничого мистецтва вже у відверто пародійній формі.

Для картини «Сон Малахія», де, за ремаркою М. Куліша, «у хворій його уяві з'явилися, розквітнули дивовижні проекти, реформи, цілі картини. Спочатку з голубих коливань і метеликів збіглися, закрутилися якісь голубі кола з жовтогарячим центрами, забринів спів "Милість миру" Дехтярьова, перемішаний з Інтернаціоналом, брязкотом кадила та трелями жайворонків, по тому вималювалось таке: десь у голубій РНК голубі наркоми сидять і слухають його доповідь про негайну реформу людини», Курбас разом з Меллером створили на сцені дотепну машину. В. Меллер вибудував з різних деталей: важелів, коліс, плуга, шестерінок та іншого заліза, фантастичної конструкції величезну машину для переробки людей, подібну до машини часу, яка була три метри заввишки і чо-

Степан Шагайда (поштівка)

тири завширшки, з верткими колесами, що пропускала через своє нутро Малахієвих «підреформованих».

Машина починала працювати під звуки симфонічного етюду композитора Ю. Мейтуса, в якому звучали атональні елементи космічної дисгармонії, а реформатор Малахій з пальмовою гілкою в руках, зачаровував пацієнтів психіатричної лікарні, які тут же підкорялись його волі і слухняно виконували його накази. У машину закладали «нереформованих» сучасників Малахія, громадян з їхніми недоліками і вадами, а з неї вилітали, осяяні блиском, реформовані голубі люди-ангели, ангелоподібні істоти в однаковому одязі, з червоними серцями на грудях і квіточками в руках.

Словом, на кону стояла вже звична для радянського театру 1920-х рр. конструкція, що нагадувала знамениту конструкцію Л. Попової до «Величного рогоносця» у постановці В. Мейєрхольда, але використовувалася пародійно, оскільки, на відміну від функціональних конструкцій, що не мали змістовного сенсу, ця вміла «виробляти» нових людей. Отже, Курбасові з Меллером удалося відпародіювати прийоми сценічного конструктивізму в поєднані з ідеями радянського виробничого мистецтва: їхня виробнича конструкція була утилітарною машиною по випуску янголоподібних істот.

Функція пародії як визначального художнього чинника авангардного театру особливим чином актуалізувалась для Леся Курбаса у зв'язку з необхідністю реагувати на соціо-політичні запити часу. Один із способів створення соціально-ангажованої вистави він вбачав саме в пародії та сатирі, а тому, дискутуючи про майбутнє українського театру, 1926 року на сторінках журналу «Нове мистецтво» зазначав, що «зараз найбільше потрібний — це театр сатири»[407]. Реалізація цієї ідеї була, але не зовсім очікувана: як писала Наталя Кузякіна, «протягом багатьох років Курбас пропагував ідею створення українського театру сатири; не маючи змоги здійснити її в повному обсязі, він все ж таки домігся організації українського театру малих форм "Веселий пролетар", який цікаво поєднував елементи естради і літературного театру»[408].

Перший український естрадний театр малих форм «Веселий пролетар», що був утворений 1927 року в Харкові, організовувався при безпосередній підтримці Леся Курбаса та його однодумців і соратників. Спочатку цей колектив діяв як художньо-методологічна

майстерня для естрадних колективів художньої самодіяльності, а його адміністративне керівництво здійснювалося близькою до Леся Курбаса людиною, колишнім адміністратором театру «Кийдрамте» та директором театру «Березіль» Михайлом Дацківим.

Ставши після «Березолю» директором Харківської філармонії, Дацків був також завідувачем концертного відділу театру «Веселий пролетар», що підпорядковувався філармонії. Художнім керівником новоствореного колективу було призначено учня Курбаса Януарія Бортника, який, очоливши його, продовжував працювати і в «Березолі», а після фактичної ліквідації «Веселого пролетаря» 1930 року, став режисером тільки-но створеного Харківського театру музичної комедії. До трупи новоствореного театру малих форм увійшли також молоді актори «Березоля» та випускники Харківського Музично-драматичного інституту. Постійно у «Веселому пролетарі» працювали учні та соратники Леся Курбаса: актори і режисери Борис Балабан, Мар'ян Крушельницький, Хаїм Шмаїн, художник Вадим Меллер, близькі до «Березолю» композитори Дмитро Клебанов та Юлій Мейтус.

Ініціатива Курбаса щодо відкриття театру подібного типу акумулювала кілька тенденцій тогочасного сценічного мистецтва. З одного боку, доволі гостро переживаючи соціально-політичну ситуацію, Лесь Курбас прагнув створити театр справжньої політичної сатири, на зразок європейських політичних кабаре, які вели свій родовід від знаменитих мистецьких клубів-кав'ярень 1900-х–1910-х рр., з іншого, легка, комедійно-пародійна форма, була запитувана широким глядачем, який призвичаївся до подібних міні-вистав у постреволюційні часи та роки НЕПу, та з ностальгією згадував численних співаків й танцюристів-кабарет'єрів. І, насамкінець, форми огляду-ревю, сценічного фейлетону, які найчастіше експлуатувалися постановниками вистав театру малих форм, знаходилися в річищі пошуків формалістів, що наполягали на залученні до мистецької практики нових прийомів та естетизації немистецького матеріалу, оскільки фейлетон, до прикладу, «показує звичайні теми повсякденного життя під незвичайним кутом зору, виявляючи нові стосунки»[409].

Відкрився «Веселий пролетар» у квітні 1927 року виставою «Клубний огляд», що висміювала низький рівень клубної самодіяльності, клубну халтуру. Крім того, репертуар театру одразу поповнився березільською виставою «Шпана», поставленою Я. Бортником. А наступною самостійною прем'єрою стало пафосне театральне дійство, підготовлене до 10-річного ювілею Жовтневої революції — інсценізація ювілейного маніфесту ЦВК СРСР, що називалась «Землетрус». «Червоні трубадури з фанфарами, максимально пророблений звучально текст маніфесту, суворо організовані рухи і, врешті-решт, з великим підйомом написана музика — все разом створило виняткову урочистість яка співпадала з величністю ювілейних Жовтневих вечорів», — описував цю імпрезу Семен Гец[410].

У сезоні 1927–1928 рр. «Веселий пролетар» показав ще три нові вистави: комедію-сатиру «Чвара» («Колотнеча») В. Ардова та Л. Нікуліна, здійснену режисером Х. Шмаїном і художником М. Санниковим, сатиричний огляд «Туди й назад», також поставлений Хаїмом Шмаїним та «Вечір українських дрібнообразів» режисера Я. Бортника. Спектакль

«Чвара» створювався на основі сатиричних замальовок, написаних російськими письменниками Віктором Ардовим та Левом Нікуліним для репертуару популярного в 1920-і рр. агітаційного театрального руху «Синя блуза». У коротких комічних сценках висміювалися побутові проблеми пересічних громадян та реакція на них чиновників радянських установ, комунальний побут та безглуздість бюрократичного керівництва. Разом з тим, Х. Шмаїн не скористався плакатністю «синьоблузницьких» прийомів, а придумав свій власний сценічний образ: «Зробивши яйце символом сварки, — писав С. Гец, — театр дотепно вирішив сценічне трактування цієї теми. Усі учасники представлені у вигляді мешканців вічно скандального курника. Таке рішення послідовно проведене через усю виставу, включаючи голосові інтонації акторів, що копіюють курник»[411].

Наступною прем'єрою «Веселого пролетаря» став огляд «Туди й назад», сюжетна канва якого створювалась безпосередньо у театрі. Приводом для комічної вистави було знайомство українського робітника з життям буржуазного Заходу, а англійського робітника з радянською дійсністю. Події розпочиналися на кордоні, далі переносилися до Амстердаму, де відбувалися революційні заворушення, потім знову в Україну, в село Заблудів, й завершувалися декламацією поеми В. Маяковського «Хорошо!» Крім віршів Маяковського у виставі використовувалися ще й тексти журналіста Іллі Бачеліса, Ернста Пауля та самого Хаїма Шмаїна.

Аналізуючи цей гостро сатиричний сценічний опус, критик Василь Хмурий писав: «Мова йде про те, що "Веселий пролетар" наш — своєрідний конденсатор частки творчих цінностей передових театрів, їх трансформатор і транслятор у маси. Цим він покликаний творити український театр малих форм, цим він творить і створить його, бо він один і перший. [...] "Туди й назад", мимо всіх своїх хиб, уже наочний доказ самобутньої творчої роботи "Веселого пролетаря". Це аргумент за те, що при іншому ставленні "Веселий пролетар" уже на сьогодні зміг би вирости в пристойний театр малих форм»[412].

Виставу Януарія Бортника «Пригоди», яка на афіші називалась «Вечір українських дрібнообразів», створену на основі різножанрових творів кількох авторів — В. Стефаника, М. Левицького, Остапа Вишні, уже сучасниками було поціновано як значний мистецький здобуток. Невеличкі сценки водевільного і драматичного характеру, об'єднані темою села, де показувалося село традиційне — старе та нове — радянське, українське та західне, пов'язував винахідливий конферанс. Кожний з трьох актів відрізнявся від іншого за жанром. Перший — це була серйозна психологічна драма, поставлена за кількома новелами В. Стефаника «Катруся», «Дитяча пригода» і «Марія». Основу двох наступних частин склали фейлетони українських письменників Пилипа Капельгородського «Холуй», Модеста Левицького «В суді» та інсценізація «Ярмарку» Остапа Вишні. Як зазначалося в пресі, «В підборі матеріалу режисура ставила собі завдання не тільки популяризувати кращих українських письменників, а й збудити в глядача активність в напрямку актуальних нині справ (новий побут, українізація, допомога галицькому пролетаріату, боротьба з холуйством, обивательщина)»[413].

Януарій Бортник

Михайло Дацків

На загал, характеризуючи діяльність колективу в 1928 році, Йона Шевченко писав: «В формах суто-малих театр зробив інтересні спроби сценічного оформлення п'єс-мініатюр та естрадних танцювальних, співочих і оповідальних речей. В цьому безперечна заслуга "Веселого пролетаря". Хоч продукція театру була не завжди досконала, хоч його естрадні номери й не могли б витримати суперництва з роботою професійних естрадників, але перевага роботи "Веселого пролетаря" в тому, що його естрада це — зразки нової радянської естради. Крім цього, театр, як сказано, взявся за зовсім не зачеплену в нашому театрі галузь — розробку п'єс-мініатюр. Уже робота виконана на відкриття театру — "Катавасія" (очевидно йдеться про "Клубний огляд". — *Г. В.*), показала, що тут перед театром і багаті, і невичерпні можливості, і вдячний ґрунт, в розумінні попиту на такого роду продукцію з боку глядача. Так у малих п'єсах та в номерах естрадних, як і в поставах більших — "Шпана", "Колотнеча", "Туди й назад", "Пошились у дурні" і ін. — "Веселий пролетар" відштовхується від досягнень і позицій революційного театру з тим, що характерне для цього театру насамперед, культура жесту, підкреслена чіткість зовнішнього рисунку, настановлення на майстерність актора на сцені, а не на переживання»[414].

Продовжуючи існувати як мандрівний колектив без власного приміщення та виступаючи на малопристосованих клубних майданчиках, у третьому сезоні 1928–1929 рр. «Веселий пролетар» показав запозичений з репертуару театру «Березіль» оновлений спектакль «Пошились у дурні» за М. Кропивницьким, і три власні прем'єри: комедію «Квадратура кола» В. Катаєва, антирелігійний опус «Дозвольте вас угробити» (реж. П. Рєпнін) та сатиричний огляд «Риссю та галопом». Через незадовільне матеріальне забезпечення тоді єдиного в Україні театру малих форм на сторінках преси розгорілася ціла дискусія: у журналі «Нове мистецтво» театр підтримали В. Хмурий та Ю. Смолич, які навіть пробували теоретизувати з приводу театру мініатюр та його місця в радянському суспільстві. Жорсткіше виступив кореспондент журналу «Авангард»: «Три роки тиняється по клубах театр "Веселий пролетар". Три роки бореться з клубною халтурою. Третій рік будується в ньому молода театральна культура малих форм. [...] За три роки тяжкої праці театр довів, що подібний формою тип театру мусить існувати, поглиблюючи і загострюючи ці форми. Ставка театру "Веселий пролетар" ні на радянського обивателя (як дехто ду-

Сцена з вистави «Туди і назад», театр «Веселий пролетар»

має), а навпаки він б'є обивателя своєю динамікою, своїм здоровим сміхом і критикою. Бадьорість, свіжість, молодість випромінюється з нього»[415].

У червні 1930 року театр «Веселий пролетар» презентував українське театральне мистецтво на московській Олімпіаді театрів та мистецтв народів СРСР, що проводилась за участю великої кількості іноземних гостей. Показ двох вистав — драматичної поеми «Постріл» О. Безименського в перекладі М. Семенка, де використовувалися прийоми живої газети, та ревю «Спокійно, знімаю», у цілому був сприйнятий схвально і заслужив позитивну оцінку журі. Зокрема кореспондент ленінградського часопису «Рабочий и театр», рецензуючи харківську постановку «Пострілу», відзначав її виняткові риси: «Від малої форми йде композиція вистави — чітка "графіка" мізансцен, ритмічно скоординовані масові рухи, колективна мова, агітаційно з'ясовуванні положення. І поряд з цим прагненням до закінченого і живого акторського образу. [...] "Веселий пролетар" і його художній керівник т. Бортник зуміли сказати в ставленні "Пострілу" своє власне слово»[416]. Щоправда, журі відзначило і «ряд зривів в реалізації задуму, що призвело до еклектичності в даній виставі»[417].

Літературну основу іншого спектаклю, політогляду «Спокійно, знімаю», здійсненого за принципом фоторепортажу, створив гуморист Василь Чечвянський, рідний брат Остапа Вишні, який працював у «Червоному перці» і був автором чималої кількості збірок гуморесок, як-то «Переливання крові», «Фактор», «Пародії». «Ревю "Спокійно, знімаю", — писав Семен Гец, — зроблено у відверто естрадному плані, і є поєднанням окремих номерів, які уповні могли існувати в окремому виконанні. При великій кількості цих номерів (до 20) і різноманітності жанрів, вони всі пов'язані між собою загальним постановочним стилем, насиченим життєрадісною та тонкою іронією. Не випадково вистава називається "фоторепортаж". Все, починаючи від оформлення і закінчуючи режисурою, побудовано за фоторепортажним принципом: фіксування на ходу злободенного та цікавого. Сцена представляє собою велику фотокамеру, куди вставляється десяток різноманітних пластинок, що проявляються веселими фотографами-конферансьє. Не усі "знімки" вийшли однаково вдалими, але в цілому естрадний огляд досить міцний. У сценці "Людина" за Вольпіним, — їдке знущання над бюрократом. В "Обивательській інформації"

Сцена з вистави
«Вечір українських дрібнообразів»
В. Стефаника, М. Левицького, Остапа Вишні,
театр «Веселий пролетар»

Чечвянського картається міщанин. Відзнака такої культури — на одноактній сатиричній опері "Директор і черв'як" (музика Крижанівського, а в основу лібрето взято відома байка В. Блакитного)»[418].

Загальні позитивні висновки журі щодо виступів «Веселого пролетаря» в Москві, як не дивно, містили певну провокативність, що й призвело, врешті-решт, до зникнення колективу. Відзначаючи високий рівень театральної культури і акторської техніки цього театру, журі радило «Веселому пролетареві» стати «інструктивним і показовим центром створення малих форм для самодіяльних гуртків», «більше використовувати у своїй роботі прийоми самодіяльного театру» і «менше запозичувати форми європейського ревю та оперети», а також наголошувало, що в танцях «недостатньо використовуються елементи фізкультури та виробничих рухів»[419].

Адже на тлі тогочасної радянської театральної дійсності і, особливо, руху синьоблузників, «Веселий пролетар» виглядав своєрідно, мало не унікально. Це, як надзвичайно схвальний момент, відзначали московський дописувач журналу «Цирк и эстрада» та ленінградський критик, який зазначав: «Художній метод "Веселого Пролетаря" дуже далекий від синьоблузівського канону. [...] Якщо синьоблузники характером своїх ігрових навиків та сценічних форм були й лишаються зараз, передусім, естрадниками, то колектив "Веселого пролетаря" з перших же кроків поставив перед собою завдання акторського збагачення малого видовища. [...] Цей синтез значно збагатив виразні ресурси й драматичну культуру "Веселого пролетаря", зберігши в той же час в його досвіді специфічні видовищні навички та композиційні принципи малої сцени»[420]. Але ця ж самостійність і неуніфікованість творчого мислення українських постановників вистав малих форм, зрештою, не задовольнила журі Олімпіади.

Відповідно до московських настанов, що фактично нівелювали прагнення «Веселого пролетаря» стати театром політичного ревю, схожим на європейські сатиричні театри малих форм, які так захопили Леся Курбаса під час поїздки до Чехії та Німеччини 1927 року, новий сезон 1930–1931 рр. не приніс довгоочікуваного вирішення проблеми театрального приміщення. Останньою харківською виставою «Веселого пролетаря», було ревю «Опортунія» за текстами Костя Буревія, поставлене Януарієм Бортником. За спогадами

Сцена з вистави «Постріл» О. Безименського, театр «Веселий пролетар»

дочки К. Буревія, ця прем'єра відбулася в приміщенні новозбудованого харківського Клубу Зв'язку і мала величезний успіх[421]. Спектакль показували протягом цілого тижня, після чого театр виїхав на гастролі на Донбас.

Але більшість провідних акторів театру та його мистецьких керівників, дотичних до «Березоля», Харків не залишили: тут набирала обертів нова театральна справа, керована Лесем Курбасом, яка здавалася значно перспективнішою, ніж мандрівка з сатирично-побутовим репертуаром по непристосованим до вистав клубам: створення українського театру музичної комедії. А пересувний спосіб існування і обумовлений багатьма факторами невисокий художній рівень спектаклів призвели до того, що з часом «Веселий пролетар» просто розчинився серед гастролюючих колективів України і перестав існувати.

Екстремізм формального принципу організації вистави через «монтаж атракціонів», циркізацію театрального мистецтва, та активний пародійно-сатиричний аспект, які призводили до суттєвих смислових зміщень, якнайповніше відповідали постулатам авангардної культури. Але водночас подібний силовий, мало контрольований авторський підхід до створення сценічного твору не співвідносився з установками влади про завданням і функції мистецтва та її власну ідеологічну монополію. Тому, якщо фактична ліквідація естрадних театрів-кабаре в середині 1920-х рр. була вмотивована їхньою буржуазно-непманівською природою, то наступ на форму сатиричного ревю, що культивувалася в «Березолі» і була принциповою для «Веселого пролетаря», засвідчив суттєві зміни в стосунках тогочасного театру і керівників мистецтва. Якщо ж взяти до уваги зауваження М. Хренова, що циркізація мистецтва свого часу була «обумовлена зміною домінуючих культурних парадигм, виявленою у видовищноцентристській переорієнтації естетичної свідомості та самої художньої культури»[422], то цілком очевидним є формування нових видовищно-театральних пріоритетів на початку 1930-х рр.

Характерно, що і Лесь Курбас в останні роки роботи в «Березолі», після не зовсім вдалих експериментів із «оглядами» та ревю, звертається до театру великої «оперової», монументальної форми, що посвідчила його постановка «Диктатури» І. Микитенка 1930 року і початок роботи над «Загибеллю ескадри» О. Корнійчука. Час вільної пародії та некон-

трольованої сатири, які виявилися надто небезпечними мистецькими способами висловлювання, скінчився. А згодом майже увесь театральний сміх на радянський сцені акумулювався у незлостивих ліричних комедіях.

# Розділ 7. УКРАЇНСЬКИЙ ТРАНЗИТ ҐЛАГОЛІНА: КОЛАЖ-МОНТАЖ-ПАРОДІЯ-ГРОТЕСК

Як відомо, пошуки особливого синтезу мистецтв в архітектурі, театрі, декоративно-ужитковому мистецтві великою мірою визначили специфіку модерністської й авангардної творчості. Саме із синтезу мистецтв, характерного для раннього модернізму, проріс і, завдяки йому, сформувався сценічний колаж, який був одним з основних виражальних засобів у режисерів-авангардистів, зокрема в роботах Бориса Ґлаголіна. Як головний постановчий принцип колажний сценізм повноцінно реалізувався в творчості Б. Ґлаголіна середини 1920-х рр. Тоді він виявився в надзвичайно яскравій формі у практиці українських театрів, де багато й плідно працював у передеміграційний період цей режисер. Ставлячи вистави одразу в різних містах України, Ґлаголін співпрацював з художниками О. Хвостенко-Хвостовим, М. Драком, А. Петрицьким, М. Матковичем, М. Даниловим, О. Ексельбірт, — і практично в усіх здійснених ним з 1924 по 1927 рік спектаклях програмно використовував естетику колажу.

Реконструюючи сьогодні забуті постановки Бориса Ґлаголіна 1920-х рр., ми розуміємо, що цей режисер довільно поєднував у своїх виставах самостійні смислові фрагменти, сценічні матеріали й фактури, різноманітні стилістичні шари і прийоми, завдяки чому сценічний текст набирав підвищеної семантичної насиченості та інтерпретаційної свободи. Борис Ґлаголін одним із перших включив у театральне дійство кінематограф не як тло, а як допоміжний елемент, що динамізував дію. З метою створення особливої сценічної атмосфери він наповнював вистави димовими ефектами, ароматами, підсаджував у глядачеву залу, штучно утворену з акторів, клаку, з якою відпрацьовував необхідні в кульмінаційні моменти реакції. При цьому, усі ці театральні прийоми та прийомчики вміло змішувалися режисером з побутовою, теплою і безпосередньою манерою виконавства українських акторів-традиційників. Відтак на сценах українських театрів з'являлися своєрідні вистави-коктейлі, інгредієнти в яких складно поєднувалися, а різні частини були наче нашвидкуруч прилаштовані одна до одної.

Поставивши з 1924 по 1927 рік в Україні більше десятка вистав, Борис Ґлаголін більшість з них повторював. На сцені Одеської Держдрами він дублював те, що ставив у театрі ім. І. Франка, і навпаки. Оригінальними ґлаголінськими спектаклями, що ставилися в Україні лише один раз, можна вважати кілька: «Свята Йоанна» Бернарда Шоу в театрі ім. І. Фран-

Афіша вистави «Полум'ярі» А. Луначарського, театр ім. І. Франка (МТМК України)

ка (листопад 1924 р.), «Хобо» за романом Е. Сінклера в Дитячому театрі в Харкові (грудень 1924 р.), «Пухкий пиріг» Б. Ромашова в театрі ім. І. Франка (жовтень 1925 р.) та «Багато галасу даремно» В. Шекспіра в Одеській російській драмі (лютий 1927 р.) Водночас «Полум'ярі» А. Луначарського, здійснені в театрі ім. І. Франка, через рік було повторено в Одесі, а одеську постановку «Мандата» М. Ердмана Ґлаголін згодом відновив у театрі ім. І. Франка.

Перша харківська прем'єра Бориса Ґлаголіна — «Полум'ярі» Анатолія Луначарського, відбулася на сцені театру ім. І. Франка практично одразу після написання п'єси, тобто в листопаді 1924 року. Сценографію до вистави створював український художник, який працював у цьому театрі, Матвій Драк, але, виходячи із спогадів сучасників, оформлення придумував сам Борис Ґлаголін. Згідно з описами, воно дещо нагадувало конструктивну установку В. Шестакова з експресіоністської вистави московського театру Революції «Людина-маса» за Е. Толлером, яку Ґлаголін, працюючи в 1923 році у Москві, мав можливість бачити.

У Шестакова у просторі сцені, на тлі оголеної цегляної стіни, була влаштована система легких наскрізних майданчиків, підвішених на тросах, на яких витанцьовували кокотки. У Ґлаголіна у височині над сценою на чотирьох тросах висіла невеличка площадка, що розгойдувалася, куди на початку вистави видряпувався жандарм напідпитку з п'яним арештантом. Тримаючись за троси, актори довго розмовляли і хиталися, наче хмільні, страхуючись, аби не впасти[XVII].

Після цього дія переміщувалася на освітлений прожекторами планшет сцени, де з'являлася головна героїня Діана. Ця відома в Європі кокотка Діана де Сегенкур, утриманка барона Ромодара Солов'я з Лужі, відповідно до змісту радянської авантюрної мелодрами, закохувалася в революціонера Руделіко — Романа Борисовича Агабекова і гинула від ножа контрреволюціонера. З її першою появою над сценою висвічувалася рекламна вивіска «Кафе-ресторан» і величезна пляшка шампанського сама собою відкорковувалась і «вистрілювала» прямо у глядача, поширюючи аромат справжнього вина[423]. Так, використовуючи не стільки театральні, скільки кабаретно-циркові прийоми, Ґлаголін примушував глядача відчути смак недосяжної розкоші буржуазного життя.

Відкидаючи пасивний театр, Б. Ґлаголін намагався вивести публіку зі стану байдужого спостереження за подіями вистави. Аби викликати в залі тривогу, глядачів, які сиділи в ло-

Сцена з вистави «Полум'ярі» А. Луначарського, Одеська Держдрама

жах та в амфітеатрі, навмисно лякали раптовим грюканням у двері. А у фіналі дія миттєво переносилась з екрану на сцену, на глядачів насувалася димова завіса, в залі ж, між рядами крісел бігали, «запалюючи» публіку, актори зі смолоскипами. І цей, і численні інші сценічні прийоми вигадувалися Ґлаголіним, аби зробити театральну фактуру переконливішою і надати їй певної, майже фізіологічної достовірності та провокаційності. Разом з тим, вони зовсім не зумовлювалися показом власне реалій життя, а були елементарним вкрапленням «справжніх» елементів у сценічний текст, мов газетні клаптики, наклеєні на живописне полотно. «Все це (конструкція, кіно, кульбіт) Ґлаголін використав у "Полум'ярях" так влучно, — захоплювався Ю. Меженко, — що глядач сприймає її як академічну поставу»[424].

Ставлячи «Полум'ярів», Ґлаголін навіть спробував надати документальну основу власній версії цієї авантюрної п'єси. Режисер звернувся до драматурга з проханням дозволити йому використати для прототипу соціаліста Рагіна реальну долю відомого есерівця Бориса Савінкова. А тому протягом дії у виставу, мов фотографічні фрагменти, вставлялися цитати з виступів Б. Савінкова на суді.

Справжність усього, що відбувається, підкреслював у харківських «Полум'ярях» і кінематограф, що перетворився на дієвий зображально-виражальний засіб. Перед прем'єрою Б. Ґлаголін зняв на ВУФКУ окремі епізоди з участю акторів театру. Пізніше він вмонтував ці кінокадри у виставу, показавши таким чином пожежу, а в деяких епізодах підкресливши сатиричні риси негативних персонажів. Шокуючий ефект справляла на глядача сцена, коли на екрані мчав автомобіль з головними дійовими особами, який, здавалося, от-от вилетить в глядачеву залу. За мить до катастрофи екран швидко злітав угору, а на сцену виїжджав і різко гальмував, «наче зірвавшись з екрану», справжній автомобіль.

Відгукуючись на спектакль, харківський критик, зокрема, зазначав: «Ми навмисно вели мову, переважним чином, про технічний і режисерський бік вистави, оскільки в театрі автор значить не так вже й багато. Але в цьому спектаклі автора не було зовсім. [...] І текст п'єси, до слова, ідеологічно не такий вже безсумнівний, — тут розчинений у привнесеннях, у суто сценічному витлумаченні, що можна говорити про те, що ми бачили дію, чудове видовище, але не "Полум'ярів"»[425]. І вже майже рік по тому такі самі враження від вистави франківців фіксував рецензент з Донеччини: «У постановці цієї п'єси було більше від видумки

Н. Ужвій у ролі Діани.
«Полум'ярі» А. Луначарського, Одеська Держдрама

режисера, ніж від автора п'єси. П'єса, сама по собі вельми посередня, до того ж сумнівна в ідеологічному сенсі, в руках майстра-режисера, стала канвою, по якій розшиті прекрасні сценічні візерунки. Постановкою "Полум'ярів" театр ім. Франка показав великі досягнення в сфері шукання нових шляхів сценічного оформлення. З моменту підняття завіси і до кінця вистави напружена увага глядача ні на мить не послаблювалась»[426].

7 листопада 1925 року виставою «Полум'ярі» в режисурі Ґлаголіна відкрився новий український театр в Одесі — Одеська Держдрама, яка пізніше стала називатися театром Революції. Конструктивістське оформлення з поламаним планшетом сцени, поділеним на кілька площин, спорудив художник М. Маткович. На кону знаходились станки-конструкції, переплетені східцями, а з боків і позаду висіли традиційні мальовані задники. Рецензент з цього приводу писав: «Декораційний монтаж художника Матковича дає вдале живописне враження великого міста, величезних будинків, а ряд конструктивних установок відкривають режисерові можливість перекидати дію, створювати повні динамічності й живописної краси масові сцени»[427].

«На станках вишукано вбрана публіка танцювала фокстрот, що тільки-но став модним, — згадував В. Галицький. — Екзотичні, богемні персонажі влаштовували якийсь шабаш, вигукували модерністські вірші. Грала музика, лунала стрілянина, миготіли промені кольорових прожекторів, спалахували вогні реклам. Раптово світло згасало, і під станками виникали силуети оголених до пояса людей. Вони в такт глухій і похмурій музиці лупали кирками, відтворюючи важку працю пролетарів»[428]. Сам Ґлаголін називав стиль своєї вистави «класичним бульваризмом», доповненим конструктивізмом, а одеський рецензент І. Круті уточнював, що Ґлаголін шукає «нові театральні форми, які повинні постати синтезом старого реалізму з новими досягненнями лівого театру»[429].

Окремі режисерські прийоми просто вражали публіку: тут, як і рік тому в Харкові, опускався екран, а герої вистави, зафільмовані на плівку, мчали вулицями Одеси в автомобілі. Потім з-під екрану на сцену виїжджав автомобіль і на поворотному колі, яким котилася машина, що світила фарами прямо в зал, розпочиналася справжня «театральна погоня». З кінокадрами, які немов відкривали вікно у великий світ, бо це була тогочасна кінохроніка, що показувала краєвиди Парижа і прем'єр-міністра Франції Жоржа Клемансо, чергували-

Ю. Шумський в ролі Перебія.
«Полум'ярі» А. Луначарського,
Одеська Держдрама

ся акробатичні номери. Двом молодим актрисам режисер запропонував під час дії робити через голову кульбіти у такий спосіб, щоб ногами пробивати тонкий голубий папір, натягнутий на металеві обручі. Звучала кафешантанна музика композитора Ю. Губарьова.

Водночас цей умовний, театральний світ режисер наповнював ефектами, запозиченими з арсеналу натуралістичного театру. Так, коли вперше з'являлася на сцені Наталя Ужвій–Діана де Сегонкур, глядачі, які сиділи в партері, відчували гострий запах її парфумерії: фокус полягав у тому, що величезні спринцівки наповнювали розчиненими парфумами і з бокових балконів ними обприскували глядачеву залу.

Трохи інакше описує режисерський трюк з ароматами колега Бориса Ґлаголіна Марко Терещенко: «За годину до вистави Ґлаголін розлив у чотири сковорідки одеколон. Три з них було поставлено в партері і одну — на сцені. Вони підігрівалися примусами. Через годину повітря театру було насичене таким ароматом, що навіть автомобіль, який виїздив з акторами на сцену і пускав їдкий дим, не міг зіпсувати його. Тільки невдало зроблена піротехніками димова завіса, що мала символізувати кінець спектаклю, війнула таким чадом, що публіка раптом почала кашляти і виходити з театру. Та вже на другому спектаклі свій винахід Ґлаголін відмінив, але розголос про постановку розлетівся по всьому місту»[430].

Російський матрос, більшовик-підпільник Власик Перебій, роль якого в одеській виставі виконував Юрій Шумський, з'являвся на сцені в червоній плетеній шапочці й матроській курточці. При цьому він не виходив на сцену, як звичайно, із куліси, а виникав, немов у вестерні, через люк у стелі, швидко спускаючись по драбині на сцену. Потім він разом із камеристкою Рірет (П. Нятко, К. Осмяловська), яка приходила до нього у пивницю на конспіративне побачення в костюмі юнги, легко й темпераментно виконував традиційний матлот з чечіткою.

Але більш за все, як і у харківській виставі, глядача вражав фінал, який відповідно до режисерського задуму ставав алегоричною кульмінацією «Полум'ярів», а разом з цим — революціонізацією театральної дії[431]. Це був своєрідний «революційний фінал», нафантазований самим постановником, — феєрична революція, яку демонстрували за допомогою миготіння потужних прожекторів[432]. Роздягнені, в самій білизні, бігали залою, розмахуючи смолоскипами, актори О. Осташевський (Рагін) і К. Блакитний (Руделіко), створюючи та-

В. Варецька в ролі Діани.
«Полум'ярі» А. Луначарського, театр ім. І. Франка

ким чином димову завісу. З приводу побаченого один з рецензентів, не стримавшись, навіть написав: «З фіналом постановника, з його голим танцем, шумом, тріскотнею феєрверка, задушливими газами і метушнею в залі важко погодитись»[433].

Одразу після «Полум'ярів» Б. Ґлаголін інсценізував в Одеській Держдрамі «Мандат» М. Ердмана в сценічному оформленні М. Данилова і О. Ексельбірт. «Декорації вистави залишились у моїй пам'яті яскравою хаотичною мішаниною конструкцій і площин, які зображували комунальну квартиру в стані погрому, — згадував Галицький. — Царська корона з поламаним хрестом, що злетіла у повітря і зависла біля самісіньких падуг, знаходилась поруч із різноманітними предметами старого побуту. Меблі також були розкидані по сцені в безладі. Гулячкін, конфліктуючи з сусідами-непманами, зачинявся в будочці зі знаком "00" на дверях та висовував звідти свою голову, аби кинути чергову репліку»[434].

Можливо, мемуариста трохи зрадила пам'ять[XVIII], оскільки, виходячи з описів рецензентів, у сценографічному рішенні використовувався доволі простий і ясний принцип: на сцені було споруджено щось семантично багатозначне й універсальне, на кшталт величезної каруселі. «Живописна конструкція в основі своєї обертальної установки має на меті, з одного боку, дати тло міщанської, провінційної, "карусельної", церковної, "голубиної" Русі, з іншого — стати механізованим символом коловороту міщанства, що повсякчасно відроджується. З третього — бути зручним майданчиком для зміни картин, що швидко чергуються», — пояснював І. Круті[435]. Глядачів частково шокувало еклектичне змішування конструктивістських прийомів з натуралістичними, рухома площадка, ярмаркова карусель, абстрактні шуми музичного супроводу і церковний дзвін. Дивував різноманітністю і всеохопністю загальний постановчий принцип, застосований Б. Ґлаголіним, що нагадував дитячу книжку з об'ємними картинками.

Карусельну ескападу ґлаголінської вистави доповнювали дотепно придумані ігри зі «святим» грамофоном і портфелем, а також виконавці провідних ролей: Л. Мацієвська (Гулячкіна), М. Тінський (Гулячкін), Н. Ужвій (Настя), П. Нятко (Варвара). «Дуже гарна гра акторів, — писав кореспондент журналу "Театральная неделя". — Тип Гулячкіна змальований Тінським вдало та вміло. Мамаша (Мацієвська) і сестра (Нятко) грають переконливо і яскраво. Куховарку Настю, сільську дівчину грає Ужвій з чудовою щирою простотою.

Сцена з вистави «Полум'ярі» А. Луначарського, театр ім. І. Франка

Варто відзначити прекрасну гру Замичковського (генерал), Шумського (денщик), Лісовського (Ширінкін)»[436]. І, не дивлячись на те, що саме акторам Ґлаголін виділив у виставі мінімальну «житлову полощу», глядачі захоплювалися тим, як «ширяє своєю лиховісною фігурою мамаша Гулячкіна, соковито й буфоно виконана Мацієвською», дивувалися «Варварі, клишоногій, незграбній, недолугій, манірній, до безтями нудьгуючій за нареченим, з великою кількістю прекрасно розроблених деталей», яку зіграла П. Нятко, а також Н. Ужвій, яка «відшукала свіжі комедійні фарби і вельми виразний жест»[437].

У січні 1926 року Б. Ґлаголін повторив «Мандат» уже в Харкові в театрі ім. І. Франка в оформленні А. Петрицького. Роль Гулячкіної тут виконала провідна українська актриса, сподвижниця корифеїв Ганна Борисоглібська. Ця огрядна характерна артистка, яка звикла грати «за Кропивницьким», створила в сучасній виставі надзвичайно яскравий гротесковий образ. Власне для неї Б. Ґлаголін придумав карколомну сцену падіння: Борисоглібська котилася східцями додолу, прямо до авансцени. У цілому ж, зіграна в побутовій манері, це була звичайна акторська вистава, хоча виконувалась вона в конструктивстіському, умовному оформленні. Саме про нього тогочасні рецензенти писали, що тут штучно поєднувалися різні стильові напрямки й виражальні засоби, гіперболізувалися окремі образні сценічні компоненти. «Постановка п'єси на рухомому колі найдоцільніша, аніж в якійсь іншій формі. Режисер використовує коло, якнайбільше, показуючи відразу кілька епізодів. Щодо технічного розроблення, то режисер виконує це в найдосконалішій спосіб. Можливо це й спричинилося до того, що п'єса вийшла з-під режисерових рук перевантаженою, обтяженою силою дрібних деталей. Але найуразливіше місце "Мандату" — акторське виконання. Поруч із грою таких артистів як Борисоглібська, Варецька, Горленко, Пилипенко, Петлішенко — безпорадна гра інших персонажів: невмілий і неприродний Гулячкін–Попов, не в своїй ролі Ватуля (Ширінкін), бездарна Шведенко»[438]. І як завжди нетерпимий був до Ґлаголіна Туркельтауб, який про постановку «Мандату» написав: «Ґлаголін — принциповий трюкіст, який ніколи не має почуття міри»[439].

Особливий вид сценічного колажу випробував Борис Ґлаголін ще в одній харківській виставі — «Свята Йоанна» Б. Шоу, показаній у листопаді 1924 року. На афіші автором сценографії вистави значився Матвій Драк, але всі основні трюкові сценографічні хитрощі при-

К. Осмяловська та А. Хорошун
у виставі «Полум'ярі» А. Луначарського,
Одеська Держдрама
(Фото з особистого архіву
родини Липківських)

думав сам Б. Ґлаголін. Завдяки сценічному оформленню тут надзвичайно виразно проявився унікальний колажний спосіб творчого мислення цього режисера, який майстерно поєднував різні фактури: живу та штучну. На карнизах собору Паризької богоматері стояли «скульптурні» фігури святих (живі актори), які час від часу закидали на перехожих вудки. А в підлозі кону, в фортифікаційних стінах декорації та в конструкціях чорного кольору були зроблені вертикальні отвори, куди «закладали» тіла акторів, переважно жіночої статі, які, згідно з поясненнями учасника вистави Й. Маяка, були «тілами пригноблених»[440]. У всіх персонажів, окрім головних, була загримована лише одна половина обличчя, що знаково поділяло його на живу та мертву частини й символізувало таємне і явне в намірах героїв.

«Моя героїня була земною, зрозумілою всім, — згадувала через багато років виконавиця головної ролі відома українська актриса, сподвижниця Леся Курбаса Поліна Самійленко, — Моя Йоанна свій геніальний розум відчувала не як вісник "волі божої", якій вона підкорялась стихійною силою свого буття. Перед постатями святих вона висловлювала свої бентежні поклики, розкривала своє серце, повне великої любові до поневоленого рідного краю... Тому не "відьма — посланниця диявола" лякала монахів обох ворогуючих країн, а велика сила, розум, воля дочки народу, що загрожує не тільки Англії, але й французьким панам... Я знімала з неї нашарування містичності і навіть те, що вважала недоречним у режисерському тлумаченні образу»[441].

Уточнимо: П. Самійленко була введена на роль Йоанни вже після від'їзду Б. Ґлаголіна з Харкова, і тому довіряти її спогадам в тих місцях, де проаналізовано режисерські завдання, можна лише частково. Адже на прем'єрі головну роль виконувала дебютантка Варвара Маслюченко, з якою репетирував сам постановник і яка грала «правдиво й експресивно», а сцена спалення на вогнищі в її виконанні вражала глядачів. «Я бачу Маслюченко в екстазі Йоанни д'Арк, я бачу її прекрасну постать стрункого французького солдата-діви, я бачу її барвисту гру перед єзуїтським судом...», — захоплено писав Остап Вишня[442, XIX].

Водночас, П. Самійленко наче протиставляла себе попередниці, намагаючись підкреслити наявність власної акторської режисури, а тому твердила, що запропонувала, замість містичного шлейфу Жанни д'Арк, своє рішення. Можливо, первісне уявлення П. Самійленко про цю роль було акторською стереотипною установкою, обумовленою модерністсь-

К. Осмяловська та А. Хорошун
у виставі «Полум'ярі» А. Луначарського,
Одеська Держдрама
(Фото з особистого архіву
родини Липківських)

ким тлумаченням цього образу, а не трактуванням Б. Ґлаголіна. Ґлаголіну ж, виходячи із загальної концепції вистави, в якій колажоподібно змішувалися справжні та штучні фактури, живе й неживе, якраз була потрібна виразна жіноча фактура і експресивна гра красивої актриси. Саме прагненням до зовнішньої виразної фактурності можна пояснити і режисерську забаганку, аби роль короля Карла VII в чергу виконували чоловік і жінка: Гнат Юра і Феодосія Барвінська.

Сезон 1925–1926 рр. у театрі ім. І. Франка знову відкрився виставою Б. Ґлаголіна «Пухкий пиріг» Б. Ромашова в сценографії А. Петрицького. Ролі тут також виконували провідні українські актори: І. Мар'яненко, який на деякий час пішов із «Березоля», зіграв Коромислова, Д. Мілютенко — Мелкіна, К. Кошевський — Плюхова. Але цього разу і п'єса і вистава були визнані явно невдалими, а режисура Б. Ґлаголіна кваліфікована як така, що не відповідає завданням українського театру. Відгукуючись на цю виставу, Туркельтауб писав: «Постановка, супроводжувалася властивими Ґлаголіну трюками, які остаточно звульгаризували п'єсу, вип'ятивши анекдотичність (при цьому підкреслено єврейську) характерів та еротичність усюди, де це тільки видавалося можливим»[443]. Виступаючи так різко, Туркельтауб, цілком ймовірно, критикував Ґлаголіна не тільки з естетичної точки зору, а й натякав на справжній підтекст цієї комедії, про який, очевидно, знав. Адже для сюжету «Пухкого пирога» Б. Ромашов використав реальну історію із життя Лілі Брик (у п'єсі Рита Прім), коханки колишнього голови Ради міністрів Далекосхідної республіки, а під час НЕПу керівника Промбанку Олександра Краснощокова, який витратив величезні кошти на задоволення її забаганок, за що й потрапив під суд. «Майже всі ролі подано в утрируваному вигляді і зовсім не обґрунтовано, — обурювався Туркельтауб. — Взагалі в змалюванні характерів, загалом і частково, нема ніякої ув'язки, як нема її між задумом п'єси і трактуванням, постановкою й артистичним виконанням... До цього додається важкий темп гри та дії. Не було потрібної в такій дії комедійної легкості, ажурності... Перші 10–11 картин тягнуться дуже довго. Єдина картина, що захоплює, це сцена загальних зборів службовців банку»[444].

Після розкритикованого «Пухкого пирога» Б. Ґлаголін здійснив іще одну постановку в театрі ім. І. Франка — це вже згаданий авторський повтор одеської вистави «Мандат», визнаний авторитетним київським критиком Ю. Меженком як доволі дотепний і вдалий,

Афіша вистави «Пухкий пиріг» Б. Ромашова, театр ім. І. Франка (МТМК України)

а головне, точніший по відношенню до тексту М. Ердмана, ніж мейєрхольдівська трактовка[445]. Якими б несподіваними не видавалися ці твердження, кілька рецензій Ю. Меженка на ґлаголінські вистави, що зберігалися в репертуарі театру ім. І. Франка після переїзду цього колективу до Києва, засвідчують: режисер деякою мірою змінив свою постановочну манеру. По всьому, Б. Ґлаголін став більш уважно й ретельно працювати з акторами, уникаючи порожнього й ефектного трюкацтва, приділяючи більше уваги логіці розвитку характерів.

Але в сезоні 1926–1927 рр. Б. Ґлаголін ставить спектаклі переважно в Одесі, причому не в українському, а в тільки-но створеному театрі російської драми. Після доволі галасливого успіху ґлаголінських вистав на сценах провідних українських театрів, перехід до російського театру можна розцінювати як втрату попередньої впливової режисерської позиції, на що, безумовно, були свої вагомі причини. Яка саме була головною і визначальною, зараз невідомо, а тому вкажемо на деякі, починаючи з більш конкретних, приватних, і перейдемо до більш загальних.

По-перше, Одеська російська драма, де саме на той момент не було головного режисера, надавала Б. Ґлаголіну повну творчу свободу і хороший заробіток — вистави тут користувалися постійним касовим успіхом. По-друге, на сцені російського театру, виконуючи головні ролі, могли виступати він сам і його дружина, актриса О. Валерська. По-третє, авангардна режисура Б. Ґлаголіна поступово стала дратувати українських керівників від мистецтва і, по-четверте, в Україні саме в 1925–1926 роки набирала обертів компанія «українізації», яка була чужою Б. Ґлаголіну.

В Одеській російській драмі Б. Ґлаголін вкотре повторив «Собаку садівника» («Собака на сіні») Лопе де Веги, поставив касові вистави із дореволюційного репертуару «Роман» і «Любий Жорж», а також створив свою останню відому в Україні виставу «Багато галасу даремно» за В. Шекспіром. Свої уявлення про те, як повинен ставитися Шекспір на сцені, Б. Ґлаголін виклав у книзі «Мандрівка по Шекспіру і власних околицях», надрукованій 1945 року в США тиражем п'ятдесят примірників, де окрім, «Отелло» і «Гамлета», він оповідав про постановку «Багато галасу даремно»[446]. Сьогодні ж, завдяки спогадам і рецензіям, можливо відтворити, якою насправді була одеська вистава Б. Ґлаголіна й художника М. Данилова.

М. Пилипенко в ролі Рака.
«Пухкий пиріг» Б. Ромашова,
театр ім. І. Франка

Першим із захопленням про виставу відгукнувся одеський критик Євген Геніс, який приховувався під псевдонімом Альцест: «Це було більше видовище, ніж вистава. Ґлаголін безжалісно порізав шекспірівський текст, перемонтував його по-своєму, одягнув дійових осіб у сучасний одяг, розкидав між окремими сценами інтермедії»[447]. Через кілька днів після прем'єри цей же критик написав про виставу докладніше і, що важливо, його враження практично повністю збігаються з тим, що зафіксував у своїх мемуарах режисер В. Галицький.

«Ґлаголін завжди відчуває велику схильність до постановчих трюків і фокусів: тут галасливий італійський карнавал на тлі макетів іграшкового міста, вершники на бутафорських конячках, змагання в боксі, купання в басейні, землетрус, гра на сцені і в глядачевій залі, музика, співи й танці, танці без кінця», — відзначав Альцест[448]. Його слова наче повторював автор спогадів: «На сцені стояв макет старовинного, чи то англійського, чи то італійського містечка, розгорнутий від куліси до куліси, з гостроверхими вежами, флюгерами, високими пічними трубами. Персонажі вистави з'являлися на сцені, просто переступаючи через місто, і вважали це нормальним... Бенедикт зі своїми друзями повертався у першій дії з війни верхи на опудалі коня. В крупі коня була зроблена дірка, кінь висів на вершникові на помочах, і копита конячки стелилися в повітрі. Вигравали замість них ноги вершників у ботфортах... Під час антракту стільці в залі для глядачів розсувалися так, як потім у Москві, в Реалістичному театрі у Охлопкова, посередині звільнялося місце для майданчика у формі рингу. Його з чотирьох боків оточували канати. Здивована публіка ледь знаходила свої місця і поступово влаштовувалась. На арені з'являвся рефері зі свистком»[449].

Далі необхідно увірвати цю довгу розповідь про одеську постановку «Багато галасу даремно» і зробити деякі уточнення. Річ у тім, що і тут Б. Ґлаголін вирішив скористатися прийомом включення у виставу фотопортрету і, як у випадку з Савінковим, представити на сцені реальних осіб, включивши їх у театральний контекст, хоча цього разу їм не надавалися конкретні ролі, а вони просто брали участь в інтермедіях. «Рефері був загримований під відомого в Одесі ерудита, історика театру, професора Б. Варнеке, — писав В. Галицький, — "Варнеке" оголошував матч між одеськими критиками. Вибігали двоє акторів, загримовані під не менш відомих одеській публіці театральних критиків І. Круті і В. Ерманса. Починався матч прихильників реалізму, під яким малася на увазі життєва достовірність,

і умовності. Раунди тривали зі змінним успіхом. Перемогу отримав прихильник умовного напрямку»[40].

Альцест охарактеризував «Багато галасу даремно» як одну із найталановитіших одеських вистав сезону 1926–1927 рр., і це поруч із знаменитими «За двома зайцями» М. Старицького в постановці В. Василька в Одеській Держдрамі, що в тій же режисурі йшли в «Березолі» й у театрі ім. І. Франка і отримали вельми високу оцінку під час гастролей керованого Юрою театру в Москві. Як ніхто інший, цей критик знав, що Б. Ґлаголін повторюється, переносить одні й ті самі прийоми з вистави у виставу: живі скульптури з'являлись у Ґлаголіна навіть у касовій постановці «Роман» Е. Шелдона. Не дивлячись на це, він оцінив цей спектакль дуже високо, хоча, можливо, причина була в тому, що в одеському «Багато галасу даремно» на сцені з'являлися критики Б. Варнеке, В. Ерманс та І. Круті, але не було самого Альцеста.

Уведення фото-персонажів у виставу було одним із найяскравіших прийомів, фактично винайдених Б. Ґлаголіним для його українських вистав 1920-х років. Крім того, він вдавався і до багатьох інших суто колажних засобів. Зазначимо хоча б деякі з них: 1) «розрізання» тексту, монтування дії з окремих епізодів синхронно і діахронічно; 2) штучне наповнення запахами зали для глядачів; 3) введення спеціальних активізаторів театральної дії як-от клака і «релфус»; 4) актори-скульптури, що оживали і включалися в дію; 5) введення фото-персонажів; 6) поєднання живого акторського плану з кінематографом та іншими фактурами; 7) феєричні сцени зі смолоскипами і димовими завісами, а також справжній джаз-банд, реальні спортивні змагання, справжній цирк і багато-багато іншого.

Як згадував художник Данилов, який певний час співпрацював з Ґлаголіним в Одесі, «З усіх вистав Б. Ґлаголіна мені особливо запам'яталися "Мандат" Ердмана, "Багато галасу даремно" Шекспіра і "Собака на сіні" Лопе де Веги, можливо тому, що в них найбільшою мірою виявилися всі позитивні та негативні риси його режисури. "Дама з камеліями" Дюма — останній зроблений з Ґлаголіним спектакль — був поставлений надзвичайно суворо і просто, без властивих йому вигадок. Так само простим було й оформлення "Дами з камеліями", зроблене графічним прийомом, лише в чорному і білому кольорах, вельми лаконічне, але виразне, близьке стилю епохи»[41].

З 1926 року ставлення до сміливих, авангардистських, неординарних вистав Б. Ґлаголіна і з боку влади, і з боку колег-режисерів помітно погіршилось. Можливо, тому, а можливо, щоб себе повноцінніше реалізувати, він серйозно зайнявся кінематографом, зробивши одну з перших українських кінострічок — фільм «Кіра-Кіраліна» за однойменним романом румунського письменника Панаїта Істраті. А 1927 року цей режисер назавжди виїжджає з України й емігрує з СРСР до США, країни, життя якої він активно відтворював у своїх винахідливих конструктивістських постановках.

Чому Б. Ґлаголін виїхав саме до Америки, тоді як більшість російської еміграції в 1920-ті рр. знаходилась у Європі: Берліні, Парижі, і де його, доречі, знали як актора по дореволюційним гастролям — загадка. Ймовірно, Ґаголіна вабив новий індустріально-розкішний

світ, де, як здавалося йому, постійному революціонерові мистецтва, можна буде творити новий театр неупереджено та ідеологічно незаангажовано. Однак американський театр, досить провінційний, хоча й більш технологічний, ніж європейський, який тільки починав опановувати систему К. Станіславського, не був готовий до авангардного сценізму Б. Ґлаголіна. Ґлаголінські екстремальні постановки В. Шекспіра на сцені Єврейського театру в Нью-Йорку викликали роздратування і скептицизм. В Америці він виявився нікому не потрібним вигнанцем-ідеалістом, мрійником і революціонером з далекої Росії.

Втім, ще кілька років давалися взнаки ін'єкції сценічним авангардом, зроблені Борисом Ґлаголіним театрові ім. І. Франка. На його сцені до кінця 1920-х рр. з'являлися яскраві, полістилістичні постановки різних режисерів, наповнені пародійністю і сатирою, прийомами гротеску, циркізації та колажу, зокрема «Пригоди бравого солдата Швейка» в режисурі Гната Юри та «Ділок», здійснений О. Смирновим та О. Іскандер.

«Пригоди бравого вояка Швейка» чеського письменника Ярослава Гашека — незавершений роман, перший варіант якого було створено і видано у Києві чеською мовою, вперше інсценізували не в Чехії. На батьківщині автора цей твір у 1920-ті рр. вважався надто відвертим і саркастичним, а тому з'явилася лише екранізація, де роль Швейка виконав визнаний театральний актор, який, на думку критика Йони Шевченка, був «традиціями дуже близький до нашого побутового театру. В його виконанні була комедійна соковитість, секретом якої високою мірою володіли актори тої школи»[452].

Ініціатором сценічного втілення роману Гашека став німецький режисер Ервін Піскатор, який для остаточної літературної обробки матеріалу запросив Бертольта Брехта. Двадцять п'ять епізодів поєднувалися між собою лише хронологічно, що, на думку рецензентів, не мало нічого спільного зі звичайною драматургією, де драматичне напруження мусить зростати і спадати[453]. Це був винятково епічно організований матеріал, про який Олексій Гвоздєв зауважив, що «задум постановника йшов по лінії розкриття усього комплексу війни під прожектором сатири і показу революційної сили гумору»[454].

Швейка у виставі Піскатора зіграв відомий актор Макс Палленберг, який «в основному залишив рисунок ролі свого празького попередника, але додав до неї багато засобів циркової клоунади»[455]. Вперше він з'являвся на сцені «під акомпанемент чеської народної пісні, виконаної на катеринці, на платформі на сцену виїздив кут убогої кімнати, де Швейк, якого грав австрійський комік Макс Палленберг, задоволено курив люльку, у той час як домовласниця пані Мюллерова підмітала підлогу»[456].

Піскатор, який спочатку мав намір поставити моновиставу про Швейка, а всіх інших персонажів представити у рисунках-карикатурах, та виконавець головної ролі Макс Палленберг надзвичайно ретельно поставилися до втілення образу чеського вояка. «Починаючи з бугристого гриму, перуки, що нагадує жалюгідні клоччя, — описувала його зовнішність Фатіма Резаєва, — клаповухий, кирпатий ніс і "класичні" поросячі очі та закінчуючи найменшим рухом та інтонацією — в усьому Макс Палленберг дає дивовижний у своїй викінченості і чіткості малюнка образ Швейка, цього воістину чудового втілення дурощів,

Афіша вистави «Пригоди бравого солдата Швейка» Я. Гашека, театр ім. І. Франка. (МТМК України)

хитрощів і незворушності. Є ризик дорікнути Палленбергові в грубості виконання. Дійсно, він не вдається ні до найменшого відхилення від тону і жестикуляції, узятих на початку. Більше того, він, вочевидь, дуже ретельно уникає будь-якого зростання, будь-якої тіні драматизму, будь-якого натяку на хвилювання. Але цією умисною одноманітністю він досягає справжньої досконалості у втіленні дурості в усій її епічно спокійній і стихійній силі — саме силі»[457].

Втім, крім винятково виразної гри Палленберга, вистава Піскатора була ще й технічно винахідливо зроблена. Відомий німецький художник Георг Ґросс придумав для спектаклю особливі ляльки, підготував мультиплікаційний фільм та численні маски, внаслідок чого виникла навіть серія малюнків до «Швейка», що була надрукована окремим альбомом. Під час вистави біла задня стіна сцени слугувала екраном, на який проектували спеціально знятий фільм, трюкові мультиплікаційні кадри та кінохроніку. «Синтез кіно і театру досягає часом виняткової досконалості. Швейк іде — кіно показує будівлі, що він їх проминає, перехожих. Ілюзія руху тим повніша, бо Швейк дійсно іде і, водночас, не рухається з місця — під ним рухається з однаковою швидкістю, по відношенню до його кроків, але в протилежний бік, підлога»[458].

Швейк, який вирушав на фронт, та ніяк не міг на нього потрапити, знаходився на рухомому тротуарі, а назустріч йому, на іншому рухомому тротуарі, наближалися ліс, будинок, шинок, майдан, вагон з вояками (маріонетками), арештанти (ляльки), сцена з тюремним священиком і т. ін. Цей сценографічний ефект Джон Стайн пояснював так: «Оригінальні декорації складалися з трьох "порталів", між якими з одного боку сцени на другий бігли дві рухомі платформи, як конвеєрні стрічки, а позаду висіла напівпрозора чорна завіса»[459].

Київський варіант інсценізації «Вояка Швейка» з'явився кількома місяцями пізніше за берлінський — 17 жовтня 1928 року. Цією виставою відкривався новий сезон театру ім. І. Франка, а знаючи тогочасну політико-мистецьку ситуацію в країні, можна стверджувати, що Юра, випускаючи «Швейка», робив досить сміливий крок. І сам Гашек, і його роман мали доволі скандальну репутацію, а тому, аби наважитись його інсценізувати, Юра мусив отримати зелене світло від такої впливової особи, як діяч Міжнародного об'єднання робітничих театрів Ервін Піскатор. Втім, жодною мірою не варто сприймати виставу Юри

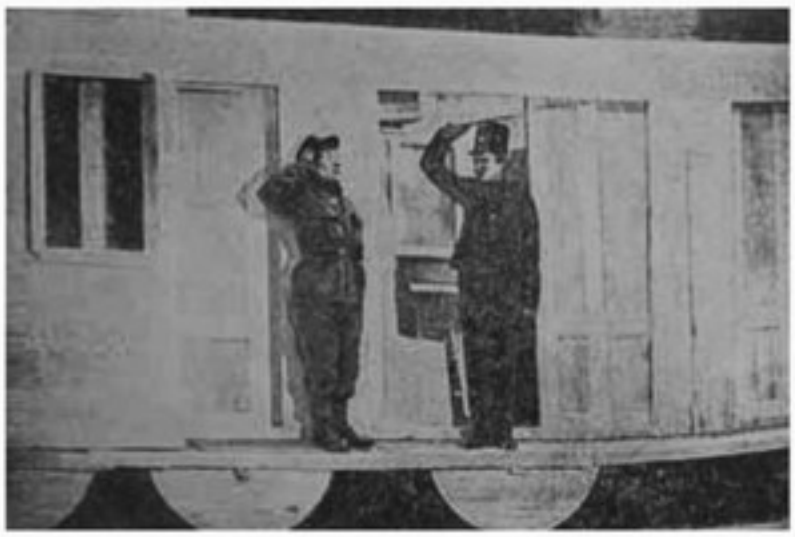
Г. Юра у ролі Швейка.
«Пригоди бравого солдата Швейка»
Я. Гашека, театр ім. І. Франка

як вторинну по відношенню до берлінської: німецька постановка стала лише певним сигналом, що цей текст можна інсценізувати на радянській сцені.

Хоча з текстом роману особисто Юра був знайомий іще з початку 1920-х рр., інсценування зробив письменник і журналіст Яків Савченко, який після переїзду театру «Березіль» до Харкова почав активно співпрацювати із франківцями. До сюжету він вніс значні зміни, що викликало роздратування критики, а головне — зробив події більш кумедними і карикатурними. Вистава не відрізнялася цнотою, була грубуватою й наповненою непристойностями. А особливості Гашекового тексту, про які йшлося в тогочасній «Літературній газеті», — «це єдиний роман з усіх, які мені довелося читати, де всі речі названо своїми іменами, де всі лайки, а в останніх частинах — всі російські нецензурні вислови надруковано в їх натуральному вигляді без усяких фігових листків і крапок»[460], — також прозвучали в сценічній версії театру Франка. «Все тут просто, визначено, але місцями, на жаль, грубувато. Такі, наприклад, сцени в госпіталі і в кірсі, де солдати бігають у спідньому, такі, наприклад, "клістирні" дотепи і, нарешті, постійне намагання Швейка скинути своє хакі і показати високо підтягнуті штани і підтяжки»[461].

Таку саму грубувато-наївну сценографію, що нагадувала гігантські дерев'яні дитячі іграшки, придумав Борис Ердман. «Соціальну тупість австрійського імперіалізму, духовне убозтво й історичну приреченість його художник спромігся з сильним темпераментом розкрити в своїй композиції, побудованій виключно на фактурі дикту. Легкість цих конструкцій, їхня зручність і вражаюча підпорядкованість сатиричному спрямуванню всієї постановки свідчать по-перше, за блискучу здатність художника театрально мислити, за майстерність його композицій, а по-друге — за вміння насичувати театральні форми соціальними ідеями», — писав, політизуючи характер вистави 1935 року, Яків Савченко[462]. У дійсності ж усе оформлення було виготовлене із нефарбованого дикту — деревного матеріалу, склеєного з кількох тонких пластинок дерева, фанери. Із дикту було зроблено вагон потягу, портрет Франца Йосифа і навіть своєрідні фігури божественних створінь — Христа й Бога-отця, коли Швейкові наснилося — за романом це сон поручика Дуба, — що він в раю.

Портативна, багатофункціональна декорація, яка збиралася за принципом дитячого конструктора, що давало змогу весь час міняти місце дії, мала площинний характер.



Сцена з вистави
«Пригоди бравого солдата Швейка»
Я. Гашека, театр ім. І. Франка

Наприклад, величезний вагон на дерев'яних колесах, які не обертаються, розташовувався вздовж рампи та унеможливлював рух углиб сцени, так само як і в інших сценах рух унеможливлювала дерев'яна диктова вигородка, що нагадувала дощаний сарай. Сцена в тюремній церкві також вирішувалась фронтально: на тлі високої стіни із заґратованим вікном вишикувалися арештанти в спідньому, перед якими з високої кафедри, саме як у відомому радянському кінофільмі «Свято святого Йоргена», проповідував священник.

У київській інсценізації «Пригод Швейка», як і в берлінській, теж використовувалося кіно, що знадобилося, як пояснював в інтерв'ю газеті «Пролетарська правда» Гнат Юра, аби відтворити великий обсяг роману-хроніки. На початку вистави на екрані з'являлася карикатура на Швейка, далі кіно використовувалося у поєднанні зі сценічною дією, наче продовжуючи її. Зрештою, кіна було так багато, що спектакль охрестили кіно-драматичним. Постава мала ще кілька особливостей, що їх тогочасні критики назвали експериментальними. Тут були зовсім відсутні жіночої ролі, вона тривала чотири години і Швейк практично ні на мить не залишав сцену.

Головне, що бентежило багатьох, — спектакль про Швейка виявився зовсім не у дусі психологічного реалістичного театру, а гостро гротесковим, пародійним, викличним і, на думку Ю. Смолича, наповненим свіжими художніми тенденціями. Юрію Меженку вистава видалася надто гротесковою. «Сатира не завжди має бути гротеском. Можна вставляти окремі епізоди, можна надавати окремі положення в плані гротеску, але 4-годинний гротеск і замість сатири гротеск — це, на мій погляд, помилка»[463].

«Відсутність психологічного навантаження в акторській грі Юра особисто констатував у розмові з газетярем: у грі акторів не має жодних психологічних нюансів, а уся постава подана в плані умовного конструктивізму. Тому їхні костюми лише нагадували справжній одяг вояків й були дещо ексцентричними, подібними до уніформи іграшкових солдатиків. Акторська пластика також мала гротесково штучний характер. Пояснюючи враження від реальної вистави і запрограмовані очікування один із глядачів вказував, що до "Пригод бравого солдата Швейка" дехто підходить, як до реалістичного твору, в той час, коли цю п'єсу треба розуміти, як чисто умовний твір», — зазначав завідувач агітпропу М. Баран[464].

До 1940 року Гнат Юра зіграв Швейка понад 300 разів і весь час з незмінним успіхом,

Г. Юра у ролі Швейка.
«Пригоди бравого солдата Швейка»
Я. Гашека, театр ім. І. Франка

хоча, на думку рецензентів і мемуаристів, вистава не стала видатним явищем. Тут використовувалося чимало тогочасних театральних набутків, лунало безліч дотепів, але значних театральних відкриттів не відбулося. Найцікавіше було спостерігати за грою Юри, чий рівень виконавської майстерності у ролі Швейка порівнювали з його кращими сценічними образами: Фігаро, Копистскою, Терешком Сурмою. А уся акторська масовка створювала лише тло для головної дійової особи — солдата Швейка.

Зовні Юра–Швейк мав доволі кумедний вигляд і нагадував іграшкового вояка. Маленька опецькувата фігура, на вибіленому кругловидому обличчі — широко розплющені, як у дитини, очі-ґудзики, високо намальовані, наче здивовані, брови, на щоках — дитячий рум'янець, задиркуватий кирпатий ніс, на голові — хвацьке кепі з величезним козирком — так по-ляльковому виглядав Гнат Юра–Швейк у 1928 році. «Гнат Юра грає Швейка блискуче. Навіть обриси його пухкенької, добродушно розпливчатої фігури, нагадують сатиричні лінії карикатур Ґросса. Його простота, його витівки і дотепи наповнюються завдяки майстерній грі актора яскравим і глибоким змістом»[465]. Гнат Юра–Швейк «простак у найширшому розумінні цього слова. Не клоун, не комік, не цирковий клоун, жарти якого завжди брутальні й навмисні, а простак, гумор якого криється десь глибоко, в самій його істоті», — писав К. Науменко у «Пролетарській правді»[466].

Парадоксально, але усі захоплені й критичні відгуки 1928–1929 років ґрунтуються на тому самому: Юра зіграв вояку-простака. «Можна лише сперечатися з трактуванням постаті самого солдата Швейка. Гнат Юра виконує його яскраво і майстерно, але трактує його як простака (з ухилом подекуди навіть в "дурники"), забуваючи філософічність фігури солдата Швейка», — писав Смолич[467]. Рецензент «Літературної газети», якому зовсім не сподобалося трактування Юри, закидав, що він подібний до українського Шельменка, а Й. Шевченко, об'єднавши ці дві думки, зауважував: «Ми лише закинули б деяку "театральщину" в його грі: Юра–Швейк швидше блазень-балагур (щось ближче до класичного Шельменка, а не той дрібнобуржуазний "філософ", що, пристосувавшись до обставин, саботує війну й тим, по-своєму, протестує проти неї. В цьому розумінні в грі Юри чимало порожніх місць. Крім того, він допустився одного антихудожнього способу: фрази, що об'єктивно мають революційно-сатиричний зміст, Юра ще й різко підкреслює, немов говорячи: "Отут смійтеся"»[468].

При тому, що весь спектакль вирішувався в дусі умовного конструктивізму, як визначив сам постановник, готуючи свою роль, Юра виходив із традицій українського акторства початку XX ст. та використовував для створення образу обставини, які йому були добре знайомі з особистого життєвого й акторського досвіду. Його власне солдатське минуле — під час Першої світової війни він служив писарем, — розчинялося в українській класичній комедійній традиції, і за характером виходила постать метикуватого, хитрого вояка, а за зовнішністю — іграшковий пішак. «Образ Швейка складений з найпростіших камінчиків театральної гри: тільки кивок голови замість жесту, тільки усмішка лагідна замість сміху та ще й характеристична гра на муштровій виправці. От і все, тут економія мімічних засобів, не тільки доречна. Вона потрібна, завдяки їй розкривається якнайглибше задум автора роману», — фіксував технологію акторського виконання рецензент Л. Болобан[469].

У такому разі реалістичні прийоми гри Юри мали різко контрастувати з усім умовним рішенням вистави, що й помітив інший харківський критик: «Що до самої вистави, то треба зазначити основне, що б'є у вічі, до деякої міри гротескова більшість персонажів — і спокійно-реалістична постать Швейка. В рамках цієї, очевидно, умисної недосконалості вистави, франківці дали яскраве, бадьоре, гостре видовисько»[470].

Немає підстав сумніватися, що спочатку, готуючи цю роль, Юра йшов за матеріалом, був його заручником і справді не давав тієї філософічності, якої не вистачало Ю. Смоличу та Й. Шевченку. Адже, побачивши «Швейка» 1935 року, В. Галицький записав: «Швейк виглядав у нього незлим простаком, таким сільським дурнем, який потрапляв у халепу через щире бажання зробити усе так, як вимагає начальство. Чи ж він винен у тому, що розпорядження начальства абсурдні? Маленький, кругленький, у мішкуватій солдатській формі і стоптаних чоботях, він нагадував гутаперчеву ляльку. Як у будь-якого видатного актора, комізм Юри базувався на великій серйозності»[471].

Відтак, на початковому етапі виконання ролі, Юра подавав Швейка як маленьку людину, що борсалася в тенетах військової доби, залежну, безпорадну і беззахисну, тоді як Швейк Палленберга одразу був «невразливий за своєю бронею тупоумства. Воно виростає до неймовірних розмірів, і в світлі його, фігури, що оточують Швейка, стають комічними і гротесковими буквально до трагізму. Оскільки мимоволі постає питання: яке ж те життя, яке ж те суспільство, де тільки дурість, дурість майже нелюдська, можуть слугувати людині єдиним порятунком і єдиною зброєю»[472].

Разом із тим, читаючи відгуки про виконання ролі Швейка Юрою, написані 1940 року В. Гаєвським та О. Борщаговським, навіть враховуючи їхню упередженість, видається, що Юра принципово еволюціонував і змінив своє первісне рішення ролі. «Г. Юра розумів і грав Швейка не дурником, не безглуздим простаком, а хитренькою людиною, яка зуміла зайняти в людському суспільстві таке місце, що дозволяло їй (не завжди, правда, безболісно) говорити правду або виявляти її завдяки позірній безглуздості питань і реплік, які йшли справді від здорового розуму»[473].

Отже, якщо довіритись цим твердженням, то через деякий час після прем'єри Юра,

замість простака, почав грати роль блазня, якому дозволено говорити все і якого за це не буде покарано. Як і німецький комік Палленберг, український актор придумав собі «невразливу броню», тільки не як маску тупості, а як маску хитруна-блазня. У такому разі пересічний простак перетворювався на образ-архетип, що витворювався на основі колективної підсвідомості радянських людей, яка, зрештою, в 1930-ті роки моделювала поведінку більшості громадян. Йдеться про те, що клеїти дурня або раптово хворіти на амнезію було чи не єдиним порятунком у численних безвихідних ситуаціях, що в них потрапляли в ті роки люди. Так чи інакше, тогочасна людина, аби вижити і втриматись на плаву, мала виробляти певні рятівні для себе, безпечні моделі поведінки. І Швейк–блазень міг слугувати для цього взірцем. Показово, що із десятків можливих варіантів типів вояків, до яких міг тяжіти або дрейфувати Швейк — від олов'яного солдатика Г.-Х. Андерсена до Войцека Г. Бюхнера, — Гнат Юра обрав маску-архетип радянської доби — заляканої істоти, що прикидається недоумком.

Вочевидь, рятівне блазнювання у дусі Швейка могло стати певною моделлю поведінки і для самого виконавця ролі. І хоча сьогодні вже достовірно не відновити процесу акторської роботи, можливо, суспільно-політичні обставини життя самого Юри поступово настільки змінювалися, що до них, як до нагального, щоденного матеріалу він зміг звернутися і вільно припасувати Швейка. Більше того, свідома подвійність поведінки мала місце ще на початковому етапі виконання ролі Швейка, але вона не дуже вдавалася Г. Юрі. «Швейк — ідіот для начальства, не повинен таким видаватися глядачеві, а між тим, лише наприкінці п'єси піднімається його маска, коли від "милої батьківщини" і імператора Швейк швидко втікає в полон», — писав критик[474].

Зрештою, реалії життя поставили знак тотожності між обставинами, що змушували блазнювати Швейка, і обставинами, що спонукали блазнювати Гната Юру у житті. Перетворивши простого пішака на людину, яка мудро веде подвійну гру, Юра створив на українській сцені особливий образ-маску, в якій відбивалась психологія радянської людини, її модель поведінки і став носити цю рятівну Швейкову маску в житті. А те, що виставу «Пригоди бравого солдата Швейка» за Ярославом Гашеком відновили 1955 року, практично перед самим завершенням творчої кар'єри Г. Юри, свідчить, що він дуже любив цю роль, яка стала його другим єством, маскою його життєвої долі.

Майже через п'ять років після появи першого твору німецького драматурга-експресіоніста Ернста Толлера «Еуген Нещасний», на сцені Державного драматичного театру ім. І. Франка на початку березня 1929 р. знову була зіграна п'єса, що мала відношення до експресіоністичного напрямку в театральному мистецтві. Це була комедія «Найкращий пан» (в перекладі «Ділок») відомого німецького поета-експресіоніста, автора славнозвісного вірша-мотто «Убивці в опері сидять...» Вальтера Газенклевера. Утім, під час постановки «Ділка», тобто 1929 року, згадувати в Україні про експресіонізм було вже недоречно: радянський театр вправно «вирулював» на битий шлях майбутнього соцреалістичного мистецтва, та й сам В. Газенклевер був уже на той час доволі далекий від «надривного» експресіонізму й писав переважно розважальні комедії.

Вальтер Газенклевер

У інтерв'ю, видрукуваному ленінградським часописом «Жизнь искусства», очевидно, в зв'язку з кількома постановками п'єс Газенклевера в Радянському Союзі, драматург докладно оповідав радянському загалові про свій життєвий і творчий шлях. «Я народився 8 липня 1890 р. в Аахені Рейнської провінції, там само я отримав освіту в класичній гімназії. Потім були університетські роки в Оксфорді, Лозанні та Лейпцигу; потім я подорожував кілька років. 1915 року був учасником світової війни. 1916-го лежав у лазареті. В 1917-му — одержав премію ім. Клейста і з того часу жив у Дрездені. В 1913 р. з'явилася моя перша книга під назвою "Юнак" — втілення в ліричній формі світосприйняття нового покоління. У 1914 р. вийшла в світ драма "Син", спочатку надрукована в газеті "Біле листя". Вона була написана у Гейсті на бельгійському узбережжі, там, де в тому ж році вже гриміли гармати. Восени 1915 р. я написав "Рятівника" — пацифістські вірші, спрямовані проти війни та воєнщини. Вірші ці, як і постановка "Сина", були заборонені цензурою. Лише через три роки вони були надруковані приватним чином у 15 примірниках і розіслані деяким особам, серед них і колишньому рейхсканцлерові Бетман-Гольвегу. Аби збити з пантелику цензуру, я відобразив сучасний стан речей в обробці класичної трагедії "Антігона". Так я ввів у драму соціальні елементи. Вперше п'єса "Син" була поставлена в Дрездені в 1916 р. для спеціально запрошених гостей. Наприкінці 1918 р. Рада робітничих і солдатських депутатів дозволила п'єсу до публічного показу в Берліні. 1919 року я написав сатиру "Рятівник", що йшла в театрі "Трибуна" в Берліні. В цей період я вирішив не брати участі в політичному житті, звернувшись виключно до літературної діяльності. Наступним моїм твором були "Люди". Я намагався знайти нові театральні форми. В 1920 р. я написав драму "По той бік", де в 5 актах всього дві дійові особи. Всі подальші роки я захоплювався шведським письменником-містиком Сведенборгом і переклав велику кількість його творів на німецьку мову. 1924 року я вирішив перебратися до Парижа, де й живу зараз. Французький театр справив на мене вплив, у п'єсі "Вбивство" я висміяв буржуазну юстицію та захоплення діляцтвом. Потім пішли "Ділова людина" та "Шлюби укладаються на небесах"»[475].

Прикметно, що, розповідаючи про себе та наполягаючи на своїй аполітичності останніх років, Газенклевер не згадує, що на фронт, як і більшість інших юнаків його покоління, він йшов добровільно. Однак заявлена ним аполітичність, викликана, зокрема, й тим, що Га-

Вальтер Газенклевер. Портрет О. Кокошки

зенклевер захоплювався буддизмом, а з 1929 року працював сценаристом студії «Метро-Голдвін-Майєр», перебуваючи то в Берліні, в інших європейських містах, а то й у північній Африці, не врятувала письменника від жахливої смерті. Опинившись у серпні 1940 р. у таборі для інтернованих осіб, на півдні Франції, де жив з 1933 року, він вчинив самогубство.

Загалом шлях цього драматурга є цілком закономірним для більшості німецьких експресіоністів, у тому числі й для найвідомішого в Україні Е. Толлера, який 1929 року разом з В. Газенклевером переробляв «Міщанина-шляхтича» Мольєра. Так, зокрема, німецький драматург-експресіоніст Пауль Корнфельд 1918 р. у драмі «Небо й пекло» проголошував: «Хай живе Хаос, криваве серце!», а 1924-го заклинав: «Ні слова більше про війну та революцію й звільнення світу! Дозвольте нам бути скромними та звернутися до інших, менш важливих речей: спостерігати людину, душу, дурня, дайте нам пограти трохи, подивитися довкола і, якщо зможемо, посміятися або посміхнутися».

До появи «Справжнього пана» або «Ділка», як прийнято називати цю комедію в радянських джерелах, Газенклевер створив близько десятка п'єс, причому власне ранні, «Син» та «Антігона», принесли йому світову славу драматурга-експресіоніста. Але, як зазначав А. Луначарський, рецензуючи останню з відомих йому п'єс Газенклевера «Втручання Наполеона» (1929): «деякі із дуже хороших творів Газенклевера так і не потрапили на російську сцену». Дійсно, до 1927 р. експресіоністичні драми Газенклевера, на противагу творам Кайзера або Толлера, радянськими режисерами не ставилися й відношення до його драматургії різко змінилося лише 1928 року, що і відзначив А. Луначарський у своїй статті. «Все ж Газенклевера грають у нас багато і часто — однак у переробках, продовжував він, — жоден німецький драматург (крім, мабуть, Толлера, менш талановитого, але де в чому схожого на Газенклевера) не користувався у нас таким успіхом. Московські глядачі пам'ятають "Антігону" в Камерному театрі, "Шлюби укладаються на небесах" — ця п'єса йшла в двох театрах і в двох переробках — і також п'єсу, що йшла в двох театрах і в двох переробках, яка в оригіналі зветься "Справжній пан" ("Ein besserer Herr")»[476].

Вочевидь, А. Луначарський, прекрасний знавець німецького театру й німецької класичної та модерної літератури, був захоплений творчістю Вальтера Газенклевера, оскільки для чотирнадцятого тому престижного радянського видання «Великої Радянської

Енциклопедії» саме він написав велику статтю про письменника. Він же першим звернув увагу театрального загалу на комедію «Справжній пан», написану Газенклевером 1927 року, яка в російському перекладі з'явилася 1928-го під двома різними назвами: «Ділова людина» та «Компас». Стаття А. Луначарського, видрукувана в журналі «Огонек» № 15 за 1928 р., називалась «Шахраї як треба» і по суті була другою спробою, після таїровської постановки «Антігони» в перекладі С. Городецького, привернути увагу радянських режисерів до п'єс популярного західного автора.

Разом з тим у критичному розборі п'єси «Ділок» А. Луначарський обмежився докладним переповіданням змісту та спробою аргументувати появу так званої буржуазної комедії на радянській сцені. Глибинного аналізу тексту й стилістики Газенклевера нарком освіти не зробив і не вважав за необхідне розглянути цю п'єсу в контексті французької драматургії кінця 1920–1930-х рр., до якої вона тяжіє. «Батько, пан Компас (зветься так, ймовірно, тому, що за ним треба орієнтуватися), — досвідчений шахрай, шахрай великого калібру, [...] — переказує зміст Луначарський, — Далі іде сам наречений, знайдений за об'явою, — пан Мебіус. Насправді він господар контори, яка розсилає листи з пропозиціями заміжжя різним економкам, що накопичили грошенят, господиням маленьких крамничок і т. д. Контора в нього велика, улаштована по-діловому, і в ній сидить конторник Распер, дуже смішно написаний, який підраховує перемоги. [...] Коли Лія Компас, за наполяганням батька, вирішує вийти заміж, вона дає оголошення про це в газетах. Тієї ж миті Мебіус вирішує випробувати своє щастя. За об'явою відбулося знайомство. Мебіус має намір вразити Лію розповіддю про те, що він занзібарський мандрівник. Звідси, звичайно, цілий ряд комічних ситуацій, дуже добре зроблених Газенклевером. Занзібарський Мебіус, красивий та милий, розкутий, кмітливий, дуже сподобався Лії, але все вийшло на поверхню... Мебіус збирає тридцять-сорок жінок, ошуканих ним, і виголошує промову, де вказує на те, що вони, сірі жінки, [...] за доволі невеликі власні заощадження, [...] отримали від нього прекрасний роман на власний смак. Для кожної він зіграв роль омріяного нареченого. Жінки ридають, обнімають Мебіуса, дякують йому і проголошують його своїм благодійником. Все закінчується весіллям»[477].

У статті про Вальтера Газенклевера, написаній роком пізніше для енциклопедії, А. Луначарський вже значно критичніше оцінює «Ділка», а крім того, відзначає генетичні зв'язки цього твору з театральним експресіонізмом. На його думку, автор «зберігає лише дуже легкі сліди експресіоністичних прийомів, відрізняється яскравою і чіткою структурою. Комедія залишає подвійне враження: захоплення сучасним буржуазним аморалізмом, спритністю великих і малих злодіїв сучасної буржуазії звучить в ній, мабуть, сильніше, ніж ноти негативного ставлення до "ділків"»[478].

Сьогодні, знаючи доволі багато про творчість французьких драматургів міжвоєнного періоду, таких, як Жан Кокто, а також про «рожеві» комедії молодого Жана Ануя, довгі роки зовсім невідомі радянському глядачеві, легко побачити в комедії «Ділок» не стільки експресіоністичну нестямність, скільки легку іронічну посмішку митців міжвоєнного покоління, що втратило будь-яку надію на позитивне начало в існуючому світі.

Восени 1928 року комедія «Ділок» з'явилась одразу в кількох театрах Радянського Союзу: в театрі «Комедія» (колишній театр Корша) і в Театрі-студії Ю. Завадського в Москві, в ленінградському театрі Академічної драми, а навесні 1929 року вона була втілена С. Ахметелі на сцені театру ім. Шота Руставелі в Тбілісі. Московські постановки комедії Газенклевера в різних перекладах і під різними назвами «Ділова людина» та «Компас» влучно та лапідарно відрецензував Павло Марков у статті «Листи про театр». «Режисери, які ставили цю п'єсу, — Сахновський (у Корша) та Завадський (у своєму Театрі-студії), — по-різному її зрозуміли та освітили, затримавшись на протилежних якостях п'єси Газенклевера і беручи вихідним моментом різні сторони комедії. Сахновський проривався до попереднього Газенклевера — сатирика та протестанта. Завадський захопився формальними якостями ясної та блискучої комедії. Ми мали глибоко протилежні вистави — протилежні і в своїх достоїнствах, і в своїх недоліках. Для Сахновського комедія звучить поховальним маршем духовним запитам сучасної Німеччини. [...] Сюжет "Ділової людини" переростає в Сахновського в трагікомедію спекуляції та злоби. [...] Завадський яскравіше підкреслив другу і, можливо, більш властиву сучасному Газенклеверу сторону — він бере комедію як привід для легкого видовища. [. . .] Гостро креслить Завадський картину сімейної, міщанської Німеччини, проявляючи хорошу винахідливість у мізансценуванні. Але вистава, виграючи в легкості, губить ту сатиричну насиченість, яка надає окремим частинам постановки Сахновського несподівану силу», — зазначав П. Марков[479].

Довкола ленінградської постановки «Ділка», як і у випадку зі спектаклем «Еуген Нещасний» Сергія Радлова, розгорнулася гостра дискусія. Рецензентами вистави виступили найвпливовіші тогочасні ленінградські критики: О. Гвоздєв, С. Мокульський, С. Дрейден. А приводом до більшості критичних зауважень став саме текст Газенклевера, точніше його переробка О. Толстим. Недвозначно з цього приводу висловився Д. Золотницький, описуючи історію появи «Ділка» в Ленінграді: «...якось, наприкінці 1928 року, театр, уклавши угоду з одним провідним письменником-попутником, отримав успіх наперекір цій спілці та змушений був цю угоду розірвати. В обробці О. Толстого ставилась п'єса Вальтера Газенклевера "Найкращий пан" — за афішею "Ділок". Режисери Петров та Соловйов, художник Акімов внесли багато тонкої сатиричної винахідливості в спектакль, де зображувалась злодійська натура буржуазної респектабельності, злодійський шлях фінансового ділка до депутатського крісла, ширше — фальшиві стосунки і поведінка людей в одному з центрів західної цивілізації»[480].

Переклад-переробка О. Толстого, яка так не сподобалась тогочасній критиці, дійсно досить відрізнялась від оригінального тексту, причому в бік більшого соціального загострення, публіцистичності та актуалізації подій. Так, була вилучена жанрова сценка в квартирі фрау Шнютхен (у київській постановці цей епізод зберігся), додано ще кілька любовних інтриг і бажання авантюриста Мебіуса стати депутатом рейхстагу. Втім, О. Гвоздєва зовсім не задовольнила переробка фіналу О. Толстим, про що він різко написав у своїй рецензії. «У гострої п'єси виявився тупий кінець. Рішення фіналу вийшло зовсім невдалим,

настільки, що невдалий кінець загрожує знищити цікаво виконаний спектакль. В останній картині все поповзло по швах: оформлення (сходи собору) стає надмірно громіздким і відкриває достоту порожнечу заключної сцени; головні дійові особи втрачають свій іронічний вигляд і починають серйозно "переживати" неврастенічні "страждання". [...] Вихід чотирьох жінок з куфайками, вся гра студійок, погоня за Мебіусом — все це не дає вирішення вистави, оскільки губиться розумний та злий стрижень п'єси німецького автора і вводиться якась нісенітниця, якій театр завдячує переробкою тексту О. Толстим. Врешті-решт виходить, що цікава вистава руйнується в фіналі, тягнучи за собою багато цінного, що напрацьовано в попередніх сценах. Театрові слід рекомендувати радикальну переробку шостої картини, і тоді вистава увійде в репертуар академічного театру як цікавий художній твір з багатьма позитивними рисами»[481].

Вочевидь, спектакль, поставлений М. Петровим і В. Соловйовим та оформлений М. Акімовим, був дійсно оригінальним, захоплюючим видовищем, як про нього відгукувались професіонали. Крім того, пізніше всі принципові зауваження критика були враховані, й фінальна сцена стала виконуватись у Акдрамі за текстом Газенклевера. Але ця вистава цікавить нас не лише як самоцінна театральна подія в радянському театрі кінця 1920-х рр. Завдяки тогочасним рецензіям можна помітити, що сценічні втілення «Ділка» в Радянському Союзі були де в чому схожі між собою. Численні історики театру, на жаль, не звертали увагу на те, що, випадково чи ні, але глядачі бачили на сцені в Ленінграді, Києві, Харкові та Одесі щось подібне.

Першим «Ділком», поставленим в Україні в листопаді 1928 року, була вистава Державного Єврейського театру, що працював на той час у Харкові, під назвою «Дер бесерер менш». Здійснив її у перекладі Лева Квітка режисер і театрознавець Самуїл Марголін, оформив Н. Шифрін, а музику написав М. Мільнер. Автор статті у харківській пресі одразу зауважив, що «комедія Газенклевера нікуди не кличе, нічого не вчить, і з погляду ідеологічного, з погляду громадського, цінність цього спектаклю досить таки незначна»[482]. Але з іншого боку, він відзначав безперечні формальні досягнення, «нові сценічні способи», гостроту і виразність видовища.

У постановці вихованця вахтангівської школи С. Марголіна, який прагнув до яскравої театральності, карнавальних сцен і гротеску, гостра сатира Газенклевера перетворилася на дружній шарж. Харківський «Ділок» нагадував ексцентричну оперету-буфонаду з багатьма танцювальними сценами, «дуже загострений протест, згущені фарби, — зазначав рецензент. — Паралельно показані дії в двох планах, щось схоже на сценічний акомпанемент (живі ілюстрації за прозорою завісою) — це особливості даного спектаклю»[483]. Музичний супровід вистави витворювався, як того вимагала постекспресіоністська інтонація, з неспокійних, гострих звуків урбаністичного характеру й теплих ліричних єврейських наспівів. Темпераментною грою відзначалися такі актори, як Ф. Заславський (Мебіус), А. Сонц (фрау Шнютхен), О. Сигаловська (Лія Компас), Д. Стрижевський (Распер) та ін.

Звертаючись до спектаклю «Ділок» театру ім. І. Франка, поставленого двома режисерами, подружжям О. Смирновим та О. Іскандер на початку 1929 року, до його описів на сто-

Афіша вистави «Ділок» В. Газенклевера, театр ім. І. Франка (МТМК України)

рінках преси, спогадів самих постановників та глядачів, хочемо відзначити складну й захоплюючу інтригу сценічного життя п'єси Газенклевера в Києві. Одним із глядачів, який залишив неупереджені й особисті враження про «Ділка» в театрі ім. І. Франка, виявився театрознавець В. Ревуцький, який на той час був звичайною молодою людиною, закоханою в театр, а не фахівцем. Через багато років він згадував: «У сезоні 1929–1930 рр. (дата вказана помилково, "Ділка" було поставлено в сезоні 1928–1929 рр. — *Г. В.*) О. Смирнов та О. Іскандер поставили комедію німецького драматурга-експресіоніста Вальтера Газенклевера "Ділок" (в оригіналі "Ein besserer Herr"). П'єса закінчувалася словами молодого підприємця Гюго Мебіуса "Хай живе підприємництво!". В ній декларувалося й доводилося, що гроші важливіші за почуття, а брехня — за правду. Гротесковість цієї комедії режисери довели до шаржу. Вся вистава йшла в легкому прискореному темпі. В ній вдало виступили навіть такі актори побутового плану, як Борисоглібська (Мадам Шнютхен) та Микола Яковченко (Распер, секретар Мебіуса). [...] "Ділок" була остання драма сучасного західноєвропейського репертуару, поставлена в театрі Франка до 1941 року»[484].

Глядачам «Ділок» сподобався одразу, місцева критика його прийняла прихильно, а всередині театру виставу вважали значним творчим досягненням, тоді як офіційна преса назвала київського «Ділка» формалістичним, і до деякої міри небезпідставно. Московський критик Ю. Соболєв, який мешкав тоді у Києві, видрукував у журналі «Советский театр» показові свідчення про резонанс від постановки «Ділка»: «Якщо два роки тому театр імені Франка ледве зводив кінці з кінцями і не користувався загальним визнанням, то тепер такі його роботи, як "Ділок" Газенклевера, підтримані статтями місцевої преси, роблять великі збори і примушують визнати, що театр ім. Франка виростає в надзвичайне художнє явище. [...] На вистави театру ім. Франка ходить не лише український робітник та український інтелігент, — ні, його постави високо розцінює і російська театральна публіка»[485].

Спогади ж суфлера театру Л. Білоцерківського свідчать, що для колективу, керованого Г. Юрою, ця постановка стала непростим, суперечливим випробуванням, певним пошуковим експериментаторством: «Режисери Смирнов та Іскандер надто захопилися формою і потягли за собою всіх учасників вистави. Пам'ятаю, як К. Кошевський, О. Юра-Юрський, Ф. Барвінська, Г. Борисоглібська, М. Яковченко довго і сумлінно працювали над засвоєнням

Сцена з вистави «Ділок»
В. Газенклевера, театр ім. І. Франка

режисерських експериментів. І справді, постановники знайшли багато нових, цікавих режисерських знахідок, але все ж створити спектакль, який став би справжнім творчим здобутком театру, їм не вдалося. Гротескність комедії була доведена до шаржу, проте легкий, прискорений темп спектаклю, дотепне оформлення, нова акторська техніка виконання були корисними для того часу безнастанних шукань»[486].

Про початок роботи над спектаклем і причини вибору саме «Ділка» В. Газенклевера згадувала його авторка О. Смирнова-Іскандер, яка разом зі своїм чоловіком режисером О. Смирновим у 1920-і рр. поставила ряд вистав у театрах Києва, Одеси, Сталіно. «Після повернення з Одеси ми повинні були розпочати роботу над постановкою п'єси В. Газенклевера "Ділок" в театрі Франка. Художником був В. Шкляєв, учень В. Меллера, що працював у "Березолі". "Ділок" — це протест проти буржуазного правопорядку, сатира на капіталістичне суспільство, де всі людські почуття розцінюються на гроші. Мебіус — основна дійова особа п'єси. Його вигадане кохання до Лії Компас — це ставка, засіб для одержання багатого посагу. Сім'я Компас і всі взаємини в ній побудовані на грошовій вигоді. В. Шкляєв придумав чудову конструкцію, яка допомагала передати ритм п'єси, а водночас була зручна для гри акторів. Крім того, разом з ним ми ввели у виставу кінокадри, що, як додатковий засіб виразності, сприяли б кращому сприйняттю п'єси. Вистава супроводжувалася музикою (спів, танці, окремі сцени), яка підкреслювала її динаміку. Як завжди, композитором і диригентом був Н. Пруслін. До постановки "Ділка" він уперше зробив сучасний добір джазових музичних номерів. Своїм характером вистава відповідала тому видові сценічного твору, який тепер називають "мюзикл"»[487].

У відгуку на київську постановку «Ділка» О. Нестерівського, що з'явився одразу після прем'єри, також звучить схвалення того, що «постановники Смирнов та Іскандер найшли чудові форми для постави її. Вся вона організаційно зв'язана музикою, танками, з ритмом людей і речей (тарілки, прес-пап'є). Оформлення художника Шкляєва гарне тим, що його зовсім не почуваєш, нібито його й немає. Грають речі, фарби, світло — і немає їх. Музику Пруслін добрав дуже вдало, але її, загалом кажучи, забагато»[488]. Вочевидь, ішлося про певні сценічні новації, до яких вдався театр ім. І. Франка, про створення видовища, що було незвичним для київської сценічної практики.

Новаторським у цьому спектаклі, перш за все, був загальний прийом музичного гротеску та постановка окремої колективної сцени з газетярами як мело-хореографічної. Свого часу Н. Єрмакова, посилаючись на рецензента вистави М. Шелюбського, обережно вказувала на стильові особливості вирішення «Ділка» у франківців[489]. Дійсно, дописувач ленінградського часопису «Жизнь искусства» твердив, що «з формальної сторони надзвичайно цікавий і майстерно скомпонований "Ділок" Газеклевера поставлений у стилі музичного гротеску, який час від часу перетворюється на веселу арлекінаду. Деякі епізоди вирішені в дусі соковитого сценічного бурлеску (сцена з фрау Шнютхен). Спектакль вельми еклектичний і має в собі багато режисерських деталей, які використовувалися раніше, але всі вони вдало підігнані Смирновим та Іскандер до нового постановочного плану і сприяють створенню динамічної вистави. Спектакль по-справжньому ритмізований, йде в хорошому, легкому темпі й шмагає своїми сатиричними випадами спустошене життя європейських капіталістів-ділків»[490].

Нагадаємо, що й ленінградська вистава була вирішена у дусі мюзикхольного гротеску і теж мала кінокадри, про що наводить свідчення тогочасних рецензенсентів Д. Золотницький. «Режисура розбила текст на епізоди, "причому кожному з епізодів відповідав окремий стиль сценічного виконання, починаючи від психологічної мелодрами і закінчуючи мюзикхольним гротеском". Новинки постановочної техніки застосовувалися і тут же викривалися з неприхованою іронією, що додатково відтіняло сатиричну тему подій. Музичний монтаж Шапоріна пародіював популярні мотиви і ритми західних шлягерів, а оформлення Акімова нагадувало, за словами самих постановників, "загострену карикатуру західноєвропейського сатиричного часопису"»[491]. А О. Гвоздєв, з цього ж приводу, описуючи новітні сценічні прийоми, придумані ленінградськими режисерами, зазначав: «Зображення західноєвропейського міста дано свіжо та захоплююче. Введення кіно на початку вистави, показ на кіноекрані авторів спектаклю, які кланяються перед аплодуючою публікою, звернення до глядачів через кінокартину, що переконує в наявності трамваїв і збереженні калош, — все це придумано винахідливо і добре вставлено в спектакль, розробку музичної частини, ведення дії на музиці, світловий монтаж, не можна не визнати вдалим досягненням театру»[492].

Якщо ж згадати, що й тбіліський «Ділок», поставлений близьким до експресіонізму режисером Сандро Ахметелі, мав ознаки музично-танцювального видовища, то стане зрозуміло, що поява в березні 1929 р. на сцені Київського державного театру ім. І. Франка мюзично-гротескового спектаклю не була випадковістю. Водночас, не можна також вибір музично-танцювального стилю пояснювати впливом ленінградської вистави, яку Смирнов чи його дружина Іскандер, безсумнівно, могли бачити. Справа в тому, що практика тогочасного театру, та й всього радянського мистецтва, переконливо засвідчує наявність нетривалої, але дуже енергійної тенденції до мюзик-холізації культури, причому на різних рівнях: низовому, серединному і навіть елітарному[493]. Вистави з ознаками кабаретної, дансингової культури з'являлись тоді і в «Березолі», і в театрі ім. І. Франка, і в Одеській

Сцени з вистави «Ділок»
В. Газенклевера, театр ім. І. Франка

Держдрамі, але оскільки більшість з них були визнані формалістичними, сьогодні досить мало відомо про мюзик-хольні тенденції у тогочасному радянському театрі.

Втім, завдяки численним радянським кінострічкам середини 1930-х рр., де тяжіння до мюзик-холізації видовища виявилось значно тривалішим, ніж у театрі, можна твердити про значні формальні пошуки саме у сфері театрально-кабаретного видовища. Загалом же слід сказати, що мюзик-холізація була характерною рисою всього мистецтва Європи та Америки передвоєнної доби, і в різних країнах проявлялась у конкретних сценічних формах, як-от: кабаре (Німеччина), вар'єте (Франція), мюзикл (США) та ін.

Торувати шлях, прямуючи до театру розважального, не обтяженого ні героїчним, ні соціальним пафосом, важче за все доводилось акторам театру ім. І. Франка. Виконавцями основних ролей в «Ділку», якими, судячи зі спогадів, були дуже задоволені постановники, стали: О. Юрський (Компас), К. Кошевський (Мебіус), Є. Ожеговська (пані Компас), Ф. Барвінська та В. Варецька (Лія Компас), Ю. Бантиш (Гаррі Компас), М. Яковченко (Распер), Г. Борисоглібська (пані Шнютхен) та П. Отава (Аліна). Враження тогочасних рецензентів від виконання Юрського, Кошевського, Барвінської і Яковченка більшою або меншою мірою збігаються із спогадами постановників: «Гра була рівною та яскравою майже у всіх головних виконавців. Кошевський зробив Мебіуса майже однаково — захоплюючим коханцем, витонченим ділком та іронічним авантюристом; моменти його фізкультурних рухів — плигання на стіл у конторі, сцена з боксом, — ще міцніш включали його в епоху, яка вимагає гострих зубів, міцних мускулів та "фокстротуючих" ніг. У грі Варецької — цікаве втілення; тут було багато гнучкості, захопленості і тонких відтінків. Невеличка роль Распера — Яковченка стала майже центральною. Артист володіє яскравою комічною майстерністю; він особливо близький до того гротеску, який є істинним стилем Газенклеверової комедії»[494], — описував свої враження рецензент харківської газети «Вечернее радио».

Захоплювався грою франківців, «які в цій виставі продемонстрували прекрасну акторську гнучкість, рельєфно проявляючи себе не лише в динаміці слова, але й в динаміці руху та жесту» і М. Шелюбський. Він відзначав «влучно схоплений стиль ексцентричної гри Барвінської (Лія Компас) і Кошевського (Мебіус). Вельми характерну фігуру капіталіста, зануреного в біржові спекуляції, який весь час поспішає і все в житті переводить на ділові

формули, вдалося змалювати Юрському. Багато гумору в виконанні Борисоглібської, яка грає фрау в соковитих і підкреслено комедійних тонах. Опуклу гротескову фігуру авантюриста-секретаря показує Яковченко, новий талановитий актор трупи»[95].

Докладніше і, звичайно, під іншим кутом описувала свою роботу з акторами О. Іскандер: «Барвінська неймовірно швидко засвоювала текст і танці, робила все легко, гарно і була дуже переконлива в ролі Лії Компас. Роль Мебіуса надзвичайно підходила К. Кошевському, але технічно він опановував її повільно і не завжди виконував вдало. Чудовим був гострий малюнок виконання артиста М. Яковченка в ролі секретаря Мебіуса. У всьому комплексі виражальних засобів — ході, жестах, реготі — він втілював "секретарство"». Із особливим теплом режисер згадувала про термінове введення на роль Мебіуса молодого актора Ю. Бантиша, який до цього зіграв Гаррі Компаса: «Коли ми почали ставити "Ділка", наш учень Ю. Бантиш виступав у дансингу. Але він попросив дозволу стежити за підготовкою ролі Мебіуса, бо вона дуже йому подобалася. Ми дозволили. Після кількох вистав з виконавцем ролі Мебіуса артистом К. Кошевським сталося нещастя, і йому довелося лягти в лікарню. Але зривати виставу було не можна. З великим побоюванням керівництво театру, за нашою порадою, призначило на цю роль Бантиша, і він цілком впорався з нею»[96].

Що ж стосується виконання ролі фрау Шнютхен Г. Борисоглібською, чия гра вражала соковитістю та об'ємністю, то, на противагу твердженням постановників, деякі рецензенти вважали подібний спосіб сценічного існування недоцільним. «Дуже цікаво й своєрідно проходили репетиції з Г. Борисоглібською в ролі господині кімнати, яку здавала Мебіусу, — відзначала О. Іскандер, — В. Шкляєв зробив їй пишне вбрання з блискучого шовку: широка нижня спідниця з широкою оборкою, біла нічна з коротенькими рукавами кофточка з гаптуванням та оборкою. До того ж в неї було багато аксесуарів: щітки, гребінці, ножиці тощо. У своєму піклуванні про Мебіуса Г. Борисоглібська — господиня доходила до того, що чистила його костюми, подавала піджак, капелюх, здувала з нього кожну порошинку, а на його загравання відповідала зітханням. Коли Мебіус відходив, вона прибирала посуд, кімнату, співала німецькі пісеньки, серед них — популярну "Ах, майн лібер Августін, Августін, Августін". Г. Борисоглібській подобалися її сцени. На репетиції, коли йшлося про точність рисунка, жест, фіксацію поводження з речами, вона завжди промовляла: "Це так, як було у Кропивницького, це так нас учив Кропивницький"»[97].

По-всьому, Г. Борисоглібська не змінила своєї манери гри порівняно із виступами в спектаклях традиційного українського репертуару і не намагалася «виправити» роль, як це робив О. Юрський, перетворивши добродія Компаса на «до деякої міри простодушно-симпатичну» людину, «наблизивши його до театрально-фарсового типу»[98]. Вона виконувала цю роль розкуто, з деякими елементами побутовызму, не піднімаючись над матеріалом, до чого, наприклад, прагнули актори ленінградської Акдрами. Зокрема, Малютін (Людвіг Компас) створив «монументальний плакат гротескного порядку», роль Вів'єна (Мебіус) була зроблена «за методом «переключення» та викриття негативних рис». З приводу ж франківців харківський рецензент писав, що «були деталі — в першій дії — яких слід

уникати, деталі, які можуть викликати тільки дуже дешевий та грубий сміх. Зовсім не варто, наприклад, так довго фіксувати увагу публіки на чоловічих кальсонах, що викликають у огрядної вдови приємні спогади. Таких зривів майже фарсового характеру не повинно бути. Замість сатири від них віє самим грубим еротизмом»[99].

І сценографія київського «Ділка», і музичне оформлення, і хореографічні номери заслуговують на окрему увагу. Хоча, на жаль, у київській пресі не з'явилось рецензії, подібної до тієї, яку видрукував С. Мокульський у журналі «Жизнь искусства» під назвою «Оформлення "Ділка"», де автор намагався компенсувати брак уваги з боку театрознавців до непересічної роботи М. Акімова. «Шлях Акімова, — писав він, — не шлях наївної натуралістичної трактовки західноєвропейського міста, а шлях закономірно-театрального використання окремих елементів урбаністичного стилю. Фрагменти німецького повоєнного побуту, техніки, архітектури, улаштування кімнат, костюму, введені в спектакль, як динамічні елементи, що допомагають показу цього побуту в іронічному плані. Акімов знайшов чотири зовнішні форми для персонажів спектаклю, що нагадують карикатури західноєвропейських журналів. Він знайшов винахідливі способи застосування рухомих пристроїв (обертове коло, фігурки, що виїжджають), з одного боку, які вносять у спектакль елементи сучасного техніцизму, а з іншого — одним своїм рухом підказують цікаві прийоми сценічного викриття діалогу, пауз, окремих реплік»[100].

Доволі цікавим було й оформлення «Ділка» в театрі ім. Шота Руставелі, здійснене художником І. Гамрекелі із збереженням прикмет експресіоністичної естетики, якою тривалий час захоплювався Сандро Ахметелі. «Посередині сцени під колосники сягав багатоповерховий сходовий проліт, де безперервно рухалася кабіна ліфта. Зліва від нього на горі буквально висів майданчик — квартира промислового магната Компаса. Там само, знизу, на крузі розташувався куточок саду, а правіше, трохи вище рівня сцени, — кімната Мебіуса, господаря шлюбної контори. Така несиметрична конструкція наче символізувала хисткість, ненадійність, нестійкість ділової авантюри героя. Майже від самої авансцени, плавно вигинаючись, піднімались легкі, наче невагомі сходи. Іноді дія розгорталась на всіх майданчиках в різних ритмах і пластичних малюнках, іноді прожектором висвітлювалась лише одна точка — крупний план»[101].

Попри відсутність докладних описів декорації В. Шкляєва, варто, хоча б у міру можливого, спираючись на іконографічний матеріал, відзначити особливості сценографії київського «Ділка». Судячи з фотографій, оформлення Шкляєвим окремих епізодів залежало від їхнього стилістично-жанрового режисерського рішення. Фінальна сцена, що виконувалась у Києві згідно з текстом Газенклевера: розв'язка відбувалася цілком мирно, в кімнаті, де оголошувалось про весілля Лії та Мебіуса, а не в соборі, як у О. Толстого, коли ошукані жінки роздирали шлюбного авантюриста на шматки, залишаючи його майже голим, була вирішена як побутова. Посередині сцени знаходився невеличкий стіл, традиційно накритий скатертиною, а довкола нього стояли та сиділи всі учасники подій з келихами в руках[XX].

Однак інші фото, зокрема надруковані журналом «Глобус», свідчать, що деякі епізоди спектаклю були зовсім інакшими за характером. На планшеті сцени знаходились різної висоти східці, пандуси, гігантські геометричні фігури. Задник являв собою екран, на який проектувалися кінокадри та мерехтіла ілюмінація, а в певний момент на сцені з'являвся величезний круглий циферблат годинника. Такі укрупнені геометричні форми, що безперечно мають спільне з супрематичними композиціями К. Малевича, який у 1928–1929 роках мешкав у Києві, віддалено натякали на ідею урбанізму і водночас здрібнювали постаті людей, робили буржуазний світ мало не іграшковим, що й надавало виставі іронічного, а не сатиричного, характеру.

Мюзик-хольна тенденція та дивертисментність рішення «Ділка» ще більше підкреслювала маріонетковість цього видовища, де постаті дійових осіб, Барвінської в шляпці та з парасолькою в руках, Юрського в величезному циліндрі, Кошевського у сорочці з жабо та люлькою, виглядали екзотичними істотами із заморського, не радянського світу. А загалом, сконструйований режисерами О. Смирновим та О. Іскандер у легкій музично-танцювальній формі спектакль продовжував рух театрального авангарду в Україні у напрямі до ігрового еластичного акторського сценічного існування, до винайдення форми іронічного гротескового принадного видовища. Тут зберігся присмак експресіонізму, який наприкінці 1920-х рр. трансформувався із екстатичного в іронічне мистецтво, і чи не головним виражальним засобом якого став гротеск.

У травні 1929 року Київський драматичний театр ім. І. Франка вирушив на відповідальні гастролі — до столиці, де його діяльність розглядалась значно прискіпливіше, ніж у Києві, і оцінки «Ділка» тут виявилися гострішими та політично заангажованими. Зокрема, харківський кореспондент В. Іволгін писав: «Не чіткий у громадському відношенні спектакль. Фарс залишився фарсом»[102], а М. Романовський запитував: «Де це можна відшукати у Газенклевера соціальну сатиру ? Певна дещиця цієї сатири в спектаклях франківців є. Але це спектакль, а не п'єса. Все ж у постановці автор веде за собою і постановників, і акторів. У ній (постановці) надто багато еротики, яка подається принадно та привабливо. Її герой — Мебіус, це торговець коханням — по суті і у автора, і у постановника — позитивний тип. Розумом глядач може оцінювати його як завгодно, але почуттям глядача він виправданий. Загнивання виходить доволі кумедне, і "приємне", але ж воно повинно бути показано таким, яким воно є, тобто відразливим. Лія Компас в кожній дії змінює вбрання. Дух чарльстону панує у всій постановці. Ось чому, незважаючи на прекрасну ансамблевість спектаклю, на виняткову гру (Кошевського, Яковченка, Варецької, Отави), не зважаючи на хороше оформлення, музику, вишукані танці (Козаковський) — вистава повинна бути визнана як невдача театру»[103].

А близький до «Березоля» Й. Шевченко в авторитетному харківському часописі «Критика» виносив вирок театрові ім. І. Франка загалом, а «Ділкові» зокрема. «Театр Франка показав "Ділка" Газенклевера. Колишній лівий експресіоніст, Газенклевер давно вже став на службу буржуазії, він забув уже про кров пролетарів, пролиту на полях

Європи, що за неї він кликав помститися в гнівно-вогненому "Убивці в опері сидять". Висловлюючись фігурально, він сам тепер сидить в опері. Щодо мистецтва театру, то Газенклевер проповідує вже старенькі теорійки художнього ансамблю, його не інтересує зміст у театрі, він говорить лише про ансамбль, про якість роботи, думає лише про насолоду для публіки. У такому дусі висловлювався автор "Ділка", коли п'єсу його ставлено минулої осені в Берліні. Газенклевер уже не збирається валити буржуазний лад — він із ним помирився й прекрасно до нього пристосувався, а його п'єси йдуть по ліпших буржуазних театрах. Газенклевер, а з ним і публіка, благодушно й захопливо сміється з пригод Мебіуса — "ділка" найновішої, найексцентричнішої формації, що кохання зробив предметом експлуатації й конторських розрахунків. Коли таку п'єсу й виставляти в радянськім театрі, то хіба з особливою "дезинфекцією" в зовсім протилежнім намірам авторовим напрямі. Проте режисер Смирнов іде саме за автором, не може подужати його, хоча й прагне цього. Це прагнення можна бачити в інтерпретації головно двох ролей — Лії Компас та Распера, у всьому іншому п'єса викликає безкритичний, безтурботний сміх. Правда, й тут помітна подеколи навіть блискуча техніка актора популяризаторського театру. Франківці тут зробили вже значний поступ, порівняно навіть до часів ґлаголінських»[104].

Про «буржуазність» постановки писали буквально всі харків'яни: і Шевченко, і Романовський, і Станкевич, який відзначив, що «все дано надто добродушно, спрощено: веселий сміх комедії змазав всі гострі кути, і авантюрист Мебіус виглядав цікавим і майже безневинним переможцем», і Іволгін, якого не влаштовувала іронічність спектаклю та відсутність «вщипливості». Але найсильнішій удар було нанесено «Ділкові» якраз у пік його популярності, іще перед харківськими гастролями: в ідеологічному рупорі «Гарту» — київській «Літературній газеті» була видрукувана стаття під недвозначною назвою «Під владою форми».

Її автор, Кость Кравченко, який приховався під криптонімом К. К., одразу зазначав, що єдиним вірним підходом до оцінки театральної постановки може бути її ідеологічна вартісність. «З цього погляду, — стверджував він, — постава п'єси Газенклевера "Ділок" у театрі Франка являє собою досить цікавий факт. Ця легка комедія досить опукло малює побут буржуазних ділків... Здавалося б, така п'єса дає нашому театрові матеріал для певної організації масового робітничого глядача. І проте постава "Ділка" дає протилежні наслідки через однобічне захоплення формою... Ставлячи "Ділка" — п'єсу, що прийнята в буржуазному суспільстві, театр мусив би довести її комедійний характер до ступеня сатири, бо тільки в такому разі постава може бути виправдана в нашому суспільстві. Для цього театр вжив гротескових форм, що є дуже цінні й потрібні в процесі творення нового театру, але потребують великої досконалості, дуже вмілого застосування. Отже, нема нічого дивного, що гротеск, ця порівнюючи молода форма, у нас ще не досяг такого високого рівня, а надто в такому еклектичному театрі як франківський. І тому, дарма, що виклав багато праці в цю поставу й зусиллями режисерів Смирнова та Іскандера, й всіх акторів дав з театрального погляду художню виставу, він не міг надати цій комедії сили соціальної сатири. Без такої

ж сили ця постава в наших обставинах позбавляється своєї основної вартості, отже й доцільності. Ми тільки констатуємо факт, що не зумівши підпорядкувати форму основному спрямуванню постави, театр сам опинився під владою форми й це призвело до протилежних наслідків. Художність її постави насамперед, легкий темп, барвисте й дотепне оформлення, висока техніка майже всіх без винятку акторів, що разом створюють художній ансамбль, насиченість п'єси музикою, а особливо старанно поданим фокстротом і чарльстоном, — вся мобілізація мистецьких засобів на специфічних моментах призводить до того, що буржуазія в п'єсі "розкладається" досить весело, й приємно (для глядача), старий ділок Компас викликає симпатії своєю організованістю, а молодий пройдисвіт Мебіус — тим, що надзвичайно легко досягає свого гаразду, перемагає ділка старшої генерації й разом з закоханою Компасовою дочкою Лією відлітає на аероплані до нових афер. Кому це потрібно? І де тут "ряд картин жахливих, як корчі, де тут занепад, сморід і загибель буржуазії"? Отже постава "Ділка", майже бездоганна з погляду театрального оформлення, але слабка щодо змісту, може бути лише за найкращий зразок однобічного фахового захоплення формою при недооцінюванні моменту ідеологічного, що в наших обставинах повинно насамперед визначати соціально політичну вартісність постави. Такий ухил у роботі небажаний і небезпечний для театру»[101].

Власне цією статтею усі намагання театру ім. І. Франка прямувати у річищі найновіших формальних пошуків європейської сцени були призупинені, й колектив під керівництвом Г. Юри примусили тверезо подивитись на стан справ у країні, а тому повернутися обличчям до проблем соціалістичного будівництва, що й було зроблено в другій половині 1929 року із постановкою «Диктатури» за І. Микитенком. Але комедійність тексту, легкість гри та мобільність сценографії, які дратували критиків, захоплювали глядача: спектакль мав успіх і був касовим. Тому на початку нового сезону 1929–1930 рр. «Ділок» відновили, а перекладач тексту Газенклевера на українську мову Я. Савченко видрукував у київському місячнику «Життя й революція» статтю «Репертуар театру ім. І. Франка в минулому сезоні». Характерно, що практично весь свій нарис Я. Савченко присвятив обстоюванню «ідеологічно недосконалих вистав», здійснених франківцями: «Пригоди бравого солдата Швейка» за Я. Гашеком, «Ділок» В. Газенклевера та «Мина Мазайло» М. Куліша, а причини невдачі постановки «Ділка» вбачав у недосконалій режисурі. «Друга вистава, що її можна вважати також за центральну роботу франківців у минулому сезоні, — "Ділок". (Під першою роботою мався на увазі спектакль "Пригоди бравого солдата Швейка". — *Г. В.* ) П'єса ця, хоч і обережна, подекуди й доброзичлива, але все-таки сатира на безпринципових та аморальних ділків повоєнної німецької буржуазії. Матеріал сатири сам собою указував найдоцільніші способи трактування — і саме в плані сатири. Режисер Смирнов, ідучи від основного свого задуму: дати злу карикатуру — не зреалізував його достатньою мірою. Поширюючи соціально-побутове тло німецької буржуазії (це дуже добре!), він разом із тим у трактуванні персонажів послабив сатиричні елементи, перемикнувши всю п'єсу на план веселого фарсу чи оперетки. Через те і банкір Компас, і другий ділок Мебіус — гендляр любовними

почуттями жінок, — не дістали сатиричного поглиблення. Вони просто веселі, легковажні, ба навіть — у певному розумінні — симпатичні люди, дарма що безпринципові й класово егоїстичні. Фарс з'їв сатиру, або, щонайменше, розпорошив її»[106].

Однак, навіть після такої гострої критики, 1930 року «Ділок» було втілено на сцені Одеського театру російської драми режисером Я. Варшавським, художником М. Даниловим у музичному супроводі М. Рахліса знову як розважальну легковажну комедію. «На ділі перед глядачем весела комедія, немає соціологічної аналізи вчинків і суперечностей буржуазного суспільства», — зазначав кореспондент[107].

Втім, попри стабільну популярність на зарубіжній сцені, вакханальна комедійність драматургії німецьких експресіоністів кінця 1920-х рр. зовсім не прийнялась у радянському театрі, який у той час перетворюється на надто герметичну систему, куди не допускалися навіть п'єси німецького комуніста Б. Брехта. І рецензія дописувача харківської газети «Вечернее радио» на спектакль Ленінградського театру Комедії за п'єсою В. Газенклевера «Шлюби укладаються на небесах» це яскраво посвідчує. Цей колектив гастролював у Харкові практично одночасно з франківцями, і обидві постановки творів Газенклевера викликали обурення критики з ідейної точки зору. Поруч із цим варто зазначити, що саме постановка «Шлюбів...» на німецькій сцені спровокувала публічні скандали та неабиякі заворушення серед публіки. Під час вистав за цією п'єсою у Франкфурті-на-Майні та Веймарі агресивні глядачі, виступаючи проти богохульства Газенклевера, жбурляли в зал петарди й бомби із сльозогінним газом, а самого автора вимагали притягти до суду. Що ж, драматурги-експресіоністи знову кидали виклик міщанинові та обивателю, безнадійно споглядаючи за потворними гримасами суспільства, охопленого черговою військовою лихоманкою, але цього разу не в екстатичній, а в трагікомічній, фарсовій формі.

# Розділ 8. АБСТРАКТНА ФОРМУЛА ТА ЖИВИЙ ПРЕДМЕТ СЦЕНІЧНОГО ПОСТФУТУРИЗМУ

Наприкінці 1920-х рр. ситуація із тлумаченням та пропагандою постулатів лівого мистецтва і, загалом, ставлення до нього з боку різних мистецьких угруповань, спілок, кардинально змінилася. Якщо ще на початку 1920-х рр. саме визначення «лівий театр» маркувало приналежність до передового, революційно налаштованого, авангардного мистецтва взагалі, то на кінець десятиліття декларації лівих на повний голос лунали лише з вуст представників українських лефівських філій.

1927 року в Харкові почав виходити постійний часопис об'єднання футуристів «Нова генерація», головним редактором якого був Михайль Семенко, а засадними принципами стали лефівські теорії, чиї базові ідеї розроблялися теоретиками російського революційного мистецтва В. Переверзєвим та Б. Арватовим. Свої доволі оригінальні концепти ці представники так званого соціологічного напрямку виклали у книжці «Соціологічна поетика» (М., 1928), де твердили, що «мистецтво є вираженням людської індивідуальності», воно розглядається всередині соціально-історичного процесу, в нерозривній тотожності з ним. Сама історія мистецтв подається «як історія соціальної дії, як невід'ємний елемент суспільного буття людини. І саме в цьому сенсі мистецтво виступає як соціальний феномен»[508].

Теоретики соціологічного напрямку наполягали, що «пролетарське мистецтво створює форми у відповідності з новою структурою життя, як це бувало і раніше»[509], воно ж, на їхню думку, є такою ж продуктивною діяльністю, як інші сфери, та виробляє цінності, яких раніше в світі не існувало, а тому до мистецтва треба підходити, «як до соціально-трудової діяльності, як до специфічної галузі суспільно-корисної — зі своєю технікою, економікою, ідеологією...» Водночас, «життєбудівнича» домінанта постулатів Б. Арватова нівелювала принципово важливі для радянської політичної верхівки ідеологічні функції мистецтва. Крім того, з точки зору соціологічного напрямку, пролетарська, революційна позиція митця нічим не відрізняється від усякої іншої буттєво-життєвої мистецької позиції.

Власне ці концепти й призвели до розгрому соціологічного напрямку та руйнування ЛЕФу, тоді як РАППівсько-ВУСППівська ідеологема, наполягаючи на тотожності змісту мистецтва і змісту політичних, філософських, етичних і усяких інших поглядів, відстоювала думку про пріоритетність пролетарської ідеології, а отже й пролетарського мистец-

Микола Скрипник

тва. Тому, на початку 1930-х рр. лефівські ідеї футуристичного походження про незалежність мистецтва від політики і взагалі ідеології були спростовані офіційними радянськими ідеологами, а «Нова генерація», через інсценований саморозспуск організації, ліквідована.

Сьогодні вже зрозуміло, що спілка авангардистів «Нова генерація», яка 1929 року була досить впливовою, стала «розмінною монетою» у протистоянні ВУСПП–ВАПЛІТЕ. Виходячи з матеріалів часопису «Нова генерація», саме цій спілці дозволялося практично все: критика ВУСППу, ВАПЛІТЕ, «Плугу», причому в доволі різкій формі. А стрижневу роль у маневрах між літературно-мистецькими угрупуваннями відігравав народний комісар освіти Микола Скрипник, який прагнув хоч якось стримати наступ ВУСППівців, відібравши у них деякі привілеї. Ясна річ, М. Скрипник не був щирим прихильником авангарду, але його турбували питання розвою української культури в цілому і, ймовірно, саме у наступі «Нової генерації» він вбачав можливості знекровлення ВУСППу, який з пролетарським азартом лиховісно нищив національну культуру.

Впливовість «Нової генерації» була корисна Скрипникові ще й у справі СВУ, інспірованій наприкінці 1929 року. Спираючись на існуючі документальні матеріали щодо цієї справи, можна твердити, що М. Скрипник у цьому процесі, який завершився публічним судовим засіданням восени 1930 року, відіграв активну роль. «Нова генерація», яка згідно зі своєю ідеологічно-мистецькою програмою принципово не приймала традиційників (як-от С. Єфремов, Л. Старицька-Черняхівська та інших), могла стати чи не найкращою зброєю для боротьби з так званими СВУшниками. Пріоритет ВУСППівців у цькуванні С. Єфремова та інших, таким чином, також частково нівелювався за рахунок діяльності М. Семенка.

Зрештою, вирішення реальних мистецьких проблем у мистецьких дискусіях 1920-х рр. відійшло на другий-третій план, а першочерговими виявилися питання політичного блокування літературно-мистецьких спілок, як-от «Нової генерації» і ВУСППу та виживання ВАПЛІТЕ, трансформованого у ПРОЛІТФРОНТ. Митці, які колись разом прагнули творити новий авангардний український театр, колишні друзі й однодумці Лесь Курбас та Михайль Семенко, стали запеклими ворогами. Їхні брутальні випади один проти одного сьо-

годні вражають відсутністю поміркованості, розважливості, надмірністю звинувачень, особистими образами. Разом з тим, так звані мистецькі платформи, що стали предметом дискусій, використовувалися Курбасом і Семенком з різними цілями. Якщо перший саме через мистецьку платформу намагався позиціонувати себе в естетичному сенсі, то для другого мистецька платформа футуристської «Нової генерації» стала плацдармом для громадсько-політичного утвердження, для чого винятково підходила лефівська ідеологія.

1929 року Лесь Курбас дуже гостро виступив проти так званого лівого мистецтва в особі Михайля Семенка, написавши, що «Український культменшовизм, себто задоволеність маленьким, рідним і т. п. має, звичайно, свої дуже глибокі і давні причини. Але здавалося б, що з революцією його угроблено, принаймні у революційній літературі, у революційному мистецтві. Що деякі наші театри в тому таборі, це постільки не зовсім дивно, поскільки вони ледве-ледве починають ставати на революційний шлях, хоч і досить непевно. Все їхнє нещастя в тому, що їх взялися виводити на правильний ідеологічний шлях деякі літературні організації. Я маю на увазі "Нову генерацію". Я згадую про неї не тому, що ця організація з деякого часу займається травлею моєї особи і систематично нагороджує мене дзвінкими епітетами — від провінціальної претенціозності починаючи й на безграмотності кінчаючи. Мова йде про цілком неприкритий, хуторянський культменшовизм, що пропагується "Новою генерацією", перш за все, як об'єктивний сенс в їхній театральній програмі, а по-друге — в навіть цілком одвертій формі, що називається "від переконання". Одним словом, на мою думку, "Нову генерацію" з театрів треба гнати і в вікна, і в двері. Принагідно імпровізоване мистецтво в манері "Нової генерації" варто торби січки. Наше завдання дати глядачеві найбільшу ідео-психологічну і вольову стійкість в нових формах життя, що здійснюється на очах. Дати йому її не тільки шляхом наведення його розуміння разючим плакатом, але й безпосередньо, навіть, непомітно для його, всіма засобами, яких так багато в безконечно вимірному мистецтві театру, помогти йому органічно в них врости»[110]. У відповідь протягом 1930 року у «Новій генерації» з'явилося чимало дискусійних статей, присвячених театрові «Березіль», драматургії Миколи Куліша і особисто Лесеві Курбасу.

Суперечка між ВАПЛІТянами та «Новою генерацією», на сторінках якої буквально цькували театр «Березіль», називаючи його провінційним та протиставляючи театрові ім. І. Франка, чиї величезні рекламні фото з вистав там повсякчасно друкувалися, була надто запеклою й політизованою, щоб не позначитись на долях тих і інших. За «націоналізм», який у «Новій генерації» евфемістично називали провінціалізмом, було засуджено Леся Курбаса, а футуризм став поціновуватися 1929 року як буржуазна вигадка. «Народившись у надрах високорозвиненого, індустріалізованого капіталізму, — писав А. Гасюк, — ці напрямки, в умовах соціалістичного будівництва, намагаються зафарбуватись під сучасність, але це не змінює змісту ідеологічних та мистецьких поглядів лівих. Культ речі, машина, що стоїть в центрі уваги футуристів і конструктивістів, ігнорування живої людини, перенесення механіки на людську психіку, "індустріалізація" й механіза-

ція людини, чого так хочуть досягти Форди, усе це говорить про буржуазну суть цих напрямків»[121].

Ідеологічний пресинг заганяв митців у глухий кут, перебуваючи в якому, вони мусили доводити свою лояльність радянській владі усіма можливими способами. Особливості цього вимушеного політичного «борсання» кожного з митців окремо деякою мірою здатні розкрити психобіографії, які можуть дещо пояснити у характері публічних виступів Михайля Семенка і Леся Курбаса. Показово, що в пам'яті сучасників Лесь Курбас і Михайль Семенко збереглися напрочуд різними особистостями, яких споріднювала хіба що виняткова творча енергія. Практично ніхто з мемуаристів, ні в метрополії, ні в еміграції, крім колишніх учасників «Нової генерації», як-от Олексій Полторацький, не згадували про Семенка початку 1930-х рр. позитивно. І В. Петров (Домонтович), і Ю. Смолич, і В. Сосюра пишуть про його надмірну запопадливість перед радянською владою, про виняткову лояльність, якою він намагався захиститися в часи тотальних репресій проти української інтелігенції.

Водночас, особливою лапідарністю щодо приватного життя відзначаються мемуарні свідчення про Леся Курбаса. На сотнях сторінок спогадів практично неможливо відшукати відомості про його поведінку в побуті, риси характеру, звички, особисті стосунки. У цьому сенсі більшість згадок про Леся Курбаса має «лакувальний» характер, адже лише де-не-де зустрічаються вказівки на його привабливу зовнішність, захоплення красивими речами, модним одягом та взуттям, охайність і акуратність. У людській пам'яті Лесь Курбас залишився людиною позапобутовою, який жив лише творчими інтересами, у той час як амбітного Семенка немало цікавили кар'єрні питання. Позапобутовість Леся Курбаса відзначив навіть режисер Ігор Терентьєв, який у його аскетичній харківській оселі побачив лише стоси книг і відсутність речей.

Питання театральної творчості вельми часто були предметом обговорення на шпальтах «Нової генерації», причому активно висвітлювався як вітчизняний театр, так і зарубіжний, приділялась увага не лише драматичному мистецтву, а й музичному. Але поруч із плідними мистецькими теоретизуваннями на сторінки журналу виливалося чимало відвертого негативу на ВАПЛІТян, до яких належали Лесь Курбас та Микола Куліш. Зокрема автори «Нової генерації» демонстративно підтримували Одеську Держдраму, очолювану Марком Терещенком, який, увійшовши до ВУСППу, почав тісно співпрацювати з антагоністом Л. Курбаса та М. Куліша драматургом І. Микитенком.

Волею влади мистецькій спілці Куліша й Курбаса показово протиставлявся ідейно-творчий тандем Микитенка–Терещенка, а виступи Курбаса і Терещенка в пресі, починаючи з другої половини 1920-х рр., стають подібними більше до виступів ворогів, аніж колишніх однодумців. «Лівий театр на Україні зараз весь зосереджений в "Березолі", — стверджував Лесь Курбас. — Бувший "лівий" гартованський театр ім. Г. Михайличенка з феєрверком скотився із Парнасу фореггеро-камерної напарфумованої безсюжетності (по ефекту безпредметності) в прірву безнадійного любительського натуралізму. Більше

Ігор Терентьєв (1919 р.)

на горизонті лівих нікого не зосталося. Тому ми можемо говорити про "Березіль" як про весь лівий театральний фронт. Позбавитися лівизни — це значить застигнути і варитися у старих соках»[512]. І зрештою, з метою утворення сильного конкурента театру «Березіль», 1931 року під орудою Марка Терещенка у Харкові організовується театр Революції.

З іншого боку, якщо відкинути брутальність ідеологічного протистояння українських митців кінця 1920-х рр., інспірованого партійним керівництвом, то з'ясовується, що в їхніх мистецьких шуканнях було чимало подібного. Використані у березільських виставах «Жовтневий огляд» та «Алло...» жанри репортажу, політичного ревю, огляду, знайшли місце і у виставах, здійснених Терещенком в Одеській держдрамі. Зокрема, ставлячи політичний опус-агітку «Дорога вогню» С. Вейтінга та В. Вальдо, Терещенко стверджував, що «театр розглядає п'єсу як організацію певного фактичного матеріалу, поданого в театрально-мистецькому перетворенні. [...] Оформлюючи цю виставу, уперше вживаємо обстанови, як матеріал до памфлету-сатири, і обстанова діє не як складова, а як самостійна частина вистави»[513].

За жанровими характеристиками «Дорога вогню» дуже нагадувала мюзик-хольне ревю: тут були численні танцювальні номери «герлс», поставлені молодим балетмейстером Павлом Вірським, екзотичні сцени, що відтворювали мальовничий побут Сходу, кінофрагменти. «Агіт-вистава, політ-ревю, стиль фейлетону, що зовсім глибоко розроблює тему, все це створило своєрідну варварську екзотику, де побут мешканців країни Орлейні уживається з парадоксами Оскара Уайльда, розважливий балет — з англійським шпигуном полковником Лов, стовідсоткова американка — з хижацькою політикою Англії та реалістичними пройдисвітами»[514]. Словом, антибуржуазний політичний спектакль Терещенка, з одного боку, зовні нагадував пересічну європейську розважальну виставу з ексцентричним балетом, а з іншого — тяжів до синтетичного музично-пластичного видовища, універсальну формулу якого ще раніше апробував Лесь Курбас.

Ключовими фігурами лівого театрального фронту під проводом «Нової генерації» стали два режисери, уродженці України, які наприкінці 1920-х рр. повернулися на батьківщину, Микола Фореггер та Ігор Терентьєв. Їх обох, що активно та епатажно експериментували в Москві та Ленінграді на початку 1920-х рр., можна вважати найрадикальнішими

режисерами тогочасного СРСР. Дещо подібні також їхні шляхи в мистецтві, які йшли практично паралельно і поруч: обидва закінчили юридичні факультети, а потім захопилися футуризмом, стали його апологетами й визнаними лідерами в театрі, створили власні студійні колективи, втратили їх і стали працювати із так званими легкими жанрами, як оперета, мюзик-хол, вар'єте. І Фореггер, і Терентьєв на запрошення харків'ян опинилися в українській столиці саме 1929 року і почали активно експериментувати: Фореггер — в оперному[XXI], а Терентьєв у драматичному театрах. Для обох діяльність в Україні стала останнім творчим злетом, тут вони встигли здійснити свої оригінальні задуми, а їхні вистави можна вважати найпоказовішими прикладами пізнього українського авангарду.

Лефівські ідеї «життєбудування» та «літератури факту» безпосередньо використовувалися М. Фореггером, І. Терентьєвим і композитором В. Кашницьким. Зокрема Терентьєв, в статті «Ф1. Ф2. Ф3.», видрукуваній на сторінках «Нової генерації», на прикладі формули Ф1 .Ф2. Ф3., яку він називає формулою всякої винахідницької праці, демонструє як із банальних життєвих реалій твориться мистецька метафора, алюзія, символ, залучаючи для прикладу дослідження В. Шкловського та поезію В. Маяковського[115]. Разом з тим, лефівські ідеї «життєбудування» мистецтвом були популярні не тільки в Радянському Союзі. Наприкінці 1920-х — на початку 1930-х рр. ними захоплювалася значна частина лівої європейської інтелігенції, що в театральному мистецтві знайшло безпосередній відбиток у теоретичних розробках А. Арто, генезис яких криється в театрознавчих теоретизуваннях М. Євреїнова початку 1920-х рр.

Сповідувач найрадикальнішого театрального авангардизму Ігор Терентьєв повернувся на батьківщину, в Україну, а саме до Харкова, 1929 року, маючи скандальну славу учасника тифліської групи дадаїстів й футуристів «41°» і постановника кількох епатажних вистав у Ленінграді. Згідно з більшістю досліджень, І. Терентьєв, у якого, за словами поета С. Городецького, «сталося поєднання розумного і заумного»[116], свій шлях митця авангарду розпочав у групі тифліських футуристів-заумників. Але захопився новим мистецтвом юний Терентьєв ще задовго до цього, в роки харківської юності.

У середині 1910-х рр. у мальовничому куточку в 20 кілометрах від Харкова, на хуторі Красна Поляна, в родинному домі Синякових, де господинями були п'ятеро дівчат-красунь, збиралися художники й поети. «Синякових п'ять сестер. Кожна з них своєрідно красива. Жили вони раніше в Харкові, батько у них був чорносотенець, а мати людина передова і безбожниця. Дочки блукали лісом у хітонах, з розпущеним волоссям і своєю незалежністю та ексцентричністю бентежили всю околицю. В їхній оселі народився футуризм», — констатувала легендарна Ліля Брик[117]. Сюди навідувалися майбутні видатні митці Борис Пастернак, Володимир Маяковський, Велімир Хлєбніков, Микола Асєєв (чоловік Оксани Синякової), Григорій Пєтніков (чоловік Надії Синякової), брати Володимир та Давид Бурлюки, Дмитро Петровський, Василь Каменський, Василь Єрмилов, Борис Косарєв.

Ігор Терентьєв, вочевидь, також побував у цьому артистичному товаристві, бо серед

малюнків Марії Синякової зберігся його портрет олівцем[118]. Крім того, паралельно із Харківським університетом він навчався в Харківському Художньому училищі й, безперечно, зазнав впливу мистецьких пошуків цього молодіжного артистичного середовища.

Активну театральну діяльність І. Терентьєв розпочав уже після Тифлісу, 1923 року в Петрограді, в Державному агітаційному театрі, керованому В. Шимановським, де також працював один з найактивніших втілювачів експресіоністичної драматургії В. Соловйов. Навесні 1924 року під керівництвом І. Терентьєва в різних районах міста розігрувалося Першотравневе дійство, основу якого склала п'єса «Снігуронька» О. Островського. Текст Островського став лише приводом для сценарію антирелігійної театральної «Великодньої агітки», де «яскраві фарби лубка, хороводи і пісні чергувалися з фокстротними мотивами у Берендея ("берендеї" у фраках та бальних сукнях розговляються у царя)»[119].

Наприкінці того ж року виставою-монтажем за твором американського журналіста Джона Ріда «Десять днів, що розбурхали світ» відкрився ленінградський «Красный театр», створений І. Терентьєвим разом із першим постановником «Містерії-буф» в Україні режисером Г. Авловим. Здійснюючи цю постановку, І. Терентьєв керувався лефівською теорією «мистецтва факту», пропагандистами якої виступали М. Чужак, М. Асєєв, С. Третьяков. У театральній практиці ця лефівська розробка набрала специфічних рис: вистава вибудовувалась як документальна хроніка, наче сухий репортаж, позбавлений будь-яких емоцій.

Відомий російський критик, режисер і драматург, ідеолог революційного театру А. Піотровський визначив стиль «Джона Ріда» як «натуралізм любові». Натуралізм не жорстокого анатомування й аналізу, а натуралізм подробиць, які любовно відтворюються, як-то «шинель з відірваним гудзиком, солдати у міцно збитих теплушках із цигарками в зубах»[120]. Просторово-образне рішення І. Терентьєва сприймалося надзвичай романтично і мовби випереджало здобутки радянського театру років на п'ятдесят: хиталися, розчинені у мареві диму, силуети в солдатських шинелях та обмотках, миготіли в темряві запалені самокрутки, і все це під відповідний звукомонтаж гуркоту коліс[121].

Цей виразний сценічний прийом, який через блимання цигаркових вогників відтворював рух потягу, що прямував на фронт, не був унікальним для авангардного радянського театру: трохи раніше, 1922 року, його використав у пантомімі «Поїзд», поставленій у Мастфорі, Микола Фореггер. «На сцені поступово згасало світло, і в темряві летіли іскри — помреж швидко роздавав учасникам запалені цигарки. Виникала ілюзія, що вночі мчить поїзд», — писав захоплений кореспондент газети «Нью-Йорк таймс»[122].

У ленінградський період Терентьєв називав себе «натуристом» і пояснював, що «на відміну від натуралізму — натуризм знає, як перетворити абстрактну формулу на живий предмет і як можна будь-яку неохайну побутову річ зробити предметом чистої форми, як треба агітувати, як треба боротися проти мертвої аполітичності»[123]. Повною мірою «натуризм» як театральна формула «мистецтва факту» реалізувалася в наступній постановці І. Терентьєва «Фокстрот» за В. Андрєєвим, яку він здійснив у своєму експеримен-

„ТЕАТР ДОМА ПЕЧАТИ“
Мойка, д. № 94, бывш. дворец Юсупова. Телефон № 217-81.
15, 16, 17, 24, 25 и 26 мая
ФОКСТРОТ
Пьеса В. Андреева
Постановка—Игоря ТЕРЕНТЬЕВА Музыка—Владимира Кашицкого Монтаж—Петра Соколова
Начало ровно в 9 часов вечера
ЦЕНЫ от 20 коп. при входе и ежедневно от 4 до 10 часов вечера в канцелярии
В пятницу 19 мая Диспут о „ФОКСТРОТЕ“

Афіша вистави «Фокстрот» В. Андрєєва, Експериментальний театр Будинку друку

тальному Театрі Будинку друку, створеному після розриву з Г. Авловим і виходу з «Красного театра». Але до цього, у 1925 році, Терентьєв спробував попрацювати на академічній сцені, в колишній Александрінці, що називалася тоді Акдрама. Для дебюту на великій сцені була обрана п'єса К. Треньова «Пугачовщина», а на головну роль запрошено І. Ільїнського, який перебував на піку своєї комедійної кінематографічної й театральної слави.

Прем'єра «Пугачовщини» так і не відбулася: її зняли після невдалої генеральної репетиції, оскільки численні постановочні трюки, придумані Терентьєвим, про які згадував І. Ільїнський, просто не могли бути реалізовані технічно: «Одна зі сцен відбувалася на майданчику, вкритому снігом, ворона, каркаючи, пролітала над сценою, я повинен був плигати з високої дзвіниці, виконуючи стрибок а la Фербенкс. Я мусив заскакувати на коня і, галопуючи, мчати зі сцени»[524].

У середині 1920-х рр. ленінградський Будинок друку перетворився на своєрідний епіцентр авангардного мистецтва: крім терентьєвського театру тут працювала майстерня аналітичного мистецтва під керівництвом Павла Філонова, бували представники об'єднання «ОБЭРИУ» (Объединение реального искусства) Д. Хармс, О. Введенський, М. Заболоцький, К. Вагінов. На сцені Будинку друку з'явилися найскандальніші постановки І. Терентьєва ленінградського періоду: «Фокстрот» В. Андрєєва, «Вузлик» І. Терентьєва, «Ревізор» за М. Гоголем і переробка роману С. Семенова «Наталя Тарпова».

І «Фокстрот», присвячений життю міської шпани, і «Вузлик» про трясовину НЕПу й моральний розклад колишніх героїв громадянської війни, викликали неймовірну критику за «натуризм». Зокрема, «Фокстрот», де не було жодного звуку фокстроту, жодного «па», а все, навіть мова, підкорювалося ритмові танцю, заборонили до показу в робітничих клубах: під час сцени любощів «кота» й повії публіка кричала «Досить! Ганьба!». А «Вузлик» А. Піотровський назвав «зашморгом розпусти, пияток, картярної гри й розтрат»[525].

«Ревізора» на сцені Театру Будинку друку І. Терентьєв втілив двічі: у першому варіанті вистава йшла в оформленні художників філоновської майстерні О. Ландсберга, А. Сашина та К. Євграфова, які виготовили костюми та декорації. Саме в цьому варіанті з'явилися знамениті чорні шафи, які відчинялися з чотирьох боків, і вільно каталися сце-

Е. Інк в ролі Наталі. «Наталя Тарпова»
С. Семенова, Експериментальний театр Будинку друку

ною на спеціальних роликах. «Терентьєв увів у спектакль українські, французькі, польські й німецькі тексти, унтер-офіцерська вдова співала циганські романси, а один з купців — пісню індійського гостя з опери "Садко". На початку дії, коли Городничий згадував пацюків, які йому наснилися, над сценою по дроту пробігали дресировані білі миші. У фіналі під грізні звуки маршу в червоному світлі прожекторів замість справжнього ревізора знову з'являвся Хлєстаков. Він по черзі підходив до заціплених персонажів і як остаточний вердикт виголошував гоголівську характеристику кожного з них»[526], — писав Костянтин Рудницький.

Деякі з цих авангардистських прийомів були використані також в українських виставах режисера. Терентьєв повторювався й тиражував власну творчість, подібно до того, як це робив свого часу інший майстер театрального епатажу Борис Ґлаголін. Водночас, щось подібне до терентьєвських ескапад, проявлялось і в інших постановників. Наприклад, у ленінградській виставі «Наталя Тарпова», здійсненій на сцені Будинку друку, використовувалося величезне нахилене люстро, в якому відображувалися епізоди, що розігрувалися позаду декорацій. Завдяки цьому прийому глядач спостерігав за подіями наче у двох планах: бачив одночасно те, що відбувалося у кімнаті й в купе поїзда. Щось подібне винайшов для вистави «Мина Мазайло» сценограф «Березолю» Вадим Меллер. На кону по обидва боки на першому плані було встановлено два великі, на півтора зрости людини, трюмо-дзеркала, які були спрямовані під кутом, що обіймав увесь сценічний простір. Унаслідок цього глядачі мали змогу стежити за рухом виконавців і на кону і в обох люстрах.

На початку 1928 року Ленінградський Будинок друку було тимчасово закрито, а його керівника М. Баскакова заарештовано. Залишившись без сценічного майданчика, Терентьєв разом з акторами виїхав на гастролі до Москви, де його театральне експериментаторство було сприйнято значно лояльніше, хоча реальної підтримки він так і не отримав, а зміг поставити лише оперету «Луна-парк».

Здійснюючи постановку оперети радянського композитора Миколи Стрельникова «Луна-парк» (лібрето В. Ардова, оформлення Н. Шифріна), Терентьєв мав на меті застосувати в оперетковому жанрі свої новітні розробки щодо численності та рівноправності

усіх театральних компонентів. «Загальний характер музики та оформлення, — лірика на тему "закордон і ми", тобто — де краще "дихається". Тому тут мільйони фокстротів, тисяча російських та закордонних пісень, що виконуються співаком, оркестром та радіопередачею. У кінці другого акту літаючий балет. Декоративне оформлення художника Шифріна зроблено з легкою подібністю до "красивої листівки". У "Луна-парку" усе змінюється, усе минає. Залишається думка про те, що все це — оперета, тобто багатократно полегшене життя, спосіб відпочинку», — декларував постановник[527].

Однак критик Павло Марков, який в одному з театральних оглядів побіжно згадав цю московську постановку, зазначив, що «від її режисера Терентьєва, який показав ряд сміливих рішень у "Наталі Тарповій" і "Ревізорі", очікували такої сміливості стосовно оперети. Але цього не сталося. Нових шляхів сатиричної вистави постановка не відкрила. Сам текст оперети знаходиться на рівні добропорядності, рідкісної в опереті й звичної в драмі. Сатиричний зріз "розкладу Європи" перенесений з комедії в оперету; піднімаючи оперету до рівня сучасної постановочної техніки, вистава не зробила погоди на загальному театральному фронті, і Терентьєв виявився менш винахідливим, ніж хотілося б»[528]. Найбільшою удачею цієї вистави виявилися не режисерські новації, серед яких було гримування анархіста-терориста під Льва Толстого, а акторська робота виконавця ролі міністра внутрішніх справ Сафанулоса Григорія Ярона.

Наприкінці 1928 року, а, фактично, під Новий 1929 рік, Терентьєв прибув в Україну. Завдяки свідченням самого режисера, який на допиті 1931 року досить докладно розказував про репетиції вистави «Алло, на хвилі 477» в «Березолі», прем'єра якої відбулася 9 січня 1929 року, дата його повернення до Харкова встановлюється досить точно. За словами Терентьєва, він приїхав на запрошення керівника Харківського театру оперети Бернштейна, який запропонував йому повторити московську постановку оперети «Луна-парк». Чим ця вистава сподобалася Бернштейнові й чому вона мала успіх в Харкові, а потім була відновлена в Луганську в колективі І. Луковського, не дуже зрозуміло.

Але на батьківщину Терентьєва, вірогідно, вела спрага творчої роботи, мрія про власний експериментальний театр. Втім, що безпосередньо його спонукало так необачно повернутися до Харкова й Дніпропетровська, де його пам'ятали як сина жандармського полковника, сьогодні достеменно невідомо. Вочевидь, був цілий комплекс причин, що обумовили переїзд Терентьєва до столиці Україні, і його поява не була випадковою, як запевняв сам Терентьєв. В Україні ж особу авангардиста Ігоря Терентьєва мали намір використати в запеклому протистоянні різні політичні й літературно-мистецькі угруповання.

Ймовірніше за все, сам І. Терентьєв не здогадувався, в яку політико-мистецьку м'ясорубку він тут потрапить. Адже на загал і творчі діячі, і партійне керівництво, намагалися скористатися ним як маріонеткою. Як зазначалося вище, у Миколи Скрипника були суто тактичні міркування для підтримки найавангарднішого угруповання України «Нова генерація» та Ігоря Терентьєва як його найвпливовішого представника на театральному фронті.

Але крім тактичних розрахунків, якими керувався Скрипник, на нього також впли-

вали різні обставини та особи, від яких він був залежний. У справі влаштування Терентьєва в Україні не останню роль відіграли московські лефівці, які опікувались долею режисера буквально до останніх днів. О. Кручоних, В. Катанян, С. Третьяков підтримали І. Терентьєва, коли той приїхав на гастролі до Москви зі своїм ленінградським театром. Не виключено, що саме лефівці, у яких були дуже тісні зв'язки з ЮГОЛЕФом, сприяли Терентьєву в Україні. Про це опосередковано свідчить записка від московських лефівців (О. Брика, М. Асєєва, В. Катаняна та інших) і В. Примакова на підтримку Терентьєва, що надійшла В. Затонському під час слідства, наприкінці 1931 року. Зауважимо — легендарний український політичний діяч В. Примаков, людина лефівського кола, близький знайомий подружжя Бриків, який після смерті В. Маяковського став чоловіком Лілі Брик.

Була ще одна вагома обставина, яка мала принципове значення для розкладення картярного пасьянсу із доль українських митців. Це — по-справжньому доленосна подія, що відбулася в лютому 1929 року: зустріч українських митців зі Сталіним в Москві. Як правило, цей факт розглядають лише в контексті літературного процесу. Але, згідно із вказівкою Наталі Кузякіної, саме довкола театральних справ оберталася уся розмова зі Сталіним[129]. «Українська делегація побувала в театрах. Бачили "Червоний мак", "Гоп-ля, ми живемо!", в МХАТі (українська делегація переглянула виставу МХАТу "Дні Турбіних" М. Булгакова. — *Г. В.*) О 4-ій годині ми в ЦК ВКП(б) на прийомі в нашого земляка т. Кагановича. З годину доповідь робив Каганович. А ось непомітно входить невеличка на зріст людина в звичайному червоноармійському френчі, з люлькою в роті... Це був Сталін. Тов. Сталін почав говорити тихо, не кваплячись. Жодного звуку серед делегатів, жадібно слухали чіткі сталінські формулювання про націю та шляхи її інтернаціонального розвитку. Тиха рівна мова з легким грузинським акцентом, інколи усмішка, це освіжає його стомлене лице — все залишилося в пам'яті делегатів»[130].

Отже, протягом усього 1929 року театральна справа залишалася пріоритетною в культурі України, в чому переконує скандальний театральний диспут, який відбувся у червні. Про це ж, зрештою, свідчить і стаття Миколи Скрипника, опублікована після диспуту, що називалася «Шляхи розвитку українського театру». Відтак, розглядаючи мистецьку діяльність Терентьєва, не можна обійти увагою й сам факт використання авангардної творчості у суто політичних інтригах, з тим, аби применшити вплив Леся Курбаса — це завдання «Нової генерації» та її керівника Михайля Семенка, і з тим, аби знекровити ВУСППівців — це мета Скрипника, якому більше імпонували ВАПЛІТяни.

Січень 1929 року пройшов у Терентьєва в очікуваннях, що йому дадуть можливість організувати власний театральний колектив або очолити вже існуючий. «Тоді (після постановки "Луна-парку" — вельми схвально оціненої харківською пресою) — я щоденно бував у Наркомосі у Мусницького, який обіцяв мені то один, то інший театр, котрі начебто призначаються для мене як реорганізатора й рятівника (головним чином мова велася довкола Одеської Держдрами і моїх гастролей у Гната Юри в Києві)»[131], — розповідав на допиті режисер. Приблизно те ж саме, але вже іншими словами, повторював він, зга-

Ігор Терентьєв. Автошарж

дуючи і про літо 1929 року: «За пропозицією Сотника я вів тоді перемовини з Мусницьким (інструктором Головмистецтва) про мою роботу в одному з українських театрів. Мусницький говорив мені про вкрай неблагополучний стан справ в Одеській Держдрамі в сенсі керівництва (художнього). Сотник заперечував зі мною без Мусницького, вказуючи на те, що в Одесі працювати дуже важко, про що він знає з власного досвіду, а також Сотник переконував мене не погоджуватись на Одесу, оскільки "Нова генерація" знову не зможе з Харкова підтримати мене у випадку чвар, які в Одесі неминучі»[532]. Щось у цих свідченнях, можливо, містифікація, а щось і ні. Але, вочевидь, кандидатура прибулого в Україну Терентьєва обговорювалася у вищих наркомосівських кабінетах й керівництво вираховувало, як краще використати цю особистість в театральному протистоянні Юра — Курбас — Терещенко, яке, крім художнього, мало виразний політичний підтекст.

Спершу, після приїзду в Україну, Терентьєв опиняється на Донбасі, де на той час ще не було постійного українського театру. Водночас, в уявленнях радянських ідеологів, це був стратегічний регіон не тільки в промисловому сенсі (нагадаємо про «Шахтинську справу»), а й в культурному. Тому на Донбасі намагалися утвердитися різні мистецько-художні сили, було утворено театральний трест, існувало літературно-мистецьке угруповання «Забой». І. Терентьєв ставить у Макіївці «Мину Мазайло» М. Куліша, відновлює у Луганську оперету «Луна-парк», а потім вирушає до рідного Павлограду на Дніпропетровщині, де організовує український пересувний театр «СОЗ» («Соцзмагання»). Як свідчив Терентьєв, тоді ж виникла ідея утвердити на Донбасі «СОЗ» як державний театр. Але в Сталіно, де тільки-но була створена Дондержрама, вже прибув режисер із когорти «Нової генерації», учень В. Мейєрхольда та Леся Курбаса, Гліб Затворницький.

До трупи новоствореного театру «СОЗ», крім композитора Володимира Кашницького — правої руки Терентьєва та його дружини актриси Емілії Інк, які прибули разом із режисером з Ленінграду, увійшли деякі з акторів Одеської Держдрами. В екстремальних обставинах допиту Терентьєв про них говорив: «Я прийняв у "СОЗ" ряд осіб, звільнених з Одеської Держдрами, як скандальний і політично підозрілий контрреволюційний елемент — Тінський, Ковалівський, Хуторна. Про те, що вони звільнені як антирадян-

ський елемент, я знав і прийняв їх свідомо, прагнучи до збільшення потрібних для моєї антирадянської роботи акторів-спекулянтів»[133].

Завідувачем літературною частиною цього колективу став відомий юголефівець, секретар одеського часопису «ЮГОЛЕФ» й редактор московського журналу «Крысодав» Леонід Недоля, перед тим завідувач культвідділу Харківського об'єднання працівників мистецтв (ХОРИС). Роль цього незначного літератора дослідник футуризму О. Ільницький вважає фатальною в загибелі «Нової генерації»[134]. У нашому ж контексті важливо, що Недоля, який тісно співпрацював із Терентьєвим, написав футуристичну п'єсу «Хвороба», яку можна сприйняти як своєрідну відповідь Кулішевому «Мині Мазайлу».

У «побутовій хроніці» Л. Недолі знаходимо дещо суголосне ідеям М. Куліша в «Мині Мазайлі»: наприклад, що «партія дозволила українцям говорити своєю мовою і розвивати культуру заради того, щоб вони не йшли в підпілля чи до Петлюри». Зрештою, як не парадоксально, Куліш і Недоля говорили про одні й ті самі процеси в українській культурі й соціумі, проте пропозиції щодо рішення цих проблем у них було різними, бачення майбутнього цілком відмінним, а стиль письма у одного іронічно-саркастичний, а у іншого футуристично-грубуватий. Критика опублікованої в «Новій генерації» 1930 року «Хвороби» з боку завідувача відділу культури й пропаганди ЦКП(Б)У А. Хвилі була розгромною, «Нова генерація» отримала безапеляційний присуд у цілому, хоча сам Недоля, на диво, репресій не зазнав. «Хворобу» Л. Недолі І. Терентьєв у театрі «СОЗ» не поставив, але втілив «Мину Мазайла», якого побачили глядачі Херсону, Вінниці, Ромен.

Восени 1929 року колектив, очолюваний І. Терентьєвим, приїжджає на гастролі до Херсону, де планує залишитися на тривалий час. Херсонські виступи «СОЗу» в жовтні 1929 року розпочалась досить незвичайно. Прем'єру «Інкогніто» за М. Гоголем та Г. Квіткою-Основ'яненком у Херсоні, за повідомленнями преси, мали відвідати Лесь Курбас — центральна фігура з питань театру у ВАПЛІТЕ, та головний ВУСППівець Іван Микитенко. Відтак, поява таких впливових осіб як Курбас і Микитенко у провінційному місті на перегляді вистави не могла бути випадковою. Інтерес до Терентьєва у кожного з прибулих був на той момент доволі значним. Логіка приїзду Курбаса є прозорою: з Терентьєвим він зазнайомився ще у Харкові, коли той побував на репетиціях «Алло...» і навіть у нього вдома. У Терентьєві Курбас цілком природно міг вбачати свого мистецького суперника, якого активно підтримувала ворожа йому «Нова генерація». До того ж, восени 1929 року театр «Березіль» через ремонт приміщення взагалі не працював на стаціонарі й сезон було відкрито лише у лютому 1930 року.

Логіка, яка вела до Херсона Микитенка, була дещо іншою. Знаючи про тимчасову тактичну спілку між «Новою генерацією» і ВУСППом, до якої вдалися крайні авангардисти, відчуваючи, що ВУСППівці володіють реальним політичним впливом в країні, можна припустити, що Микитенко їхав на знайомство зі своїм майбутнім соратником. За допомогою І. Терентьєва «Нова генерація» мала намір утворити в Україні новий театральний лівий фронт, де не останнє місце відводилося Одеському театрові під орудою Марка

Ескізи костюмів до вистави «Ревізор» М. Гоголя, Експериментальний театр Будинку друку А. Сашина (перші два) та О. Ландсберга

Терещенка, яким активно опікувався І. Микитенко. Ймовірніше за все, планувався переїзд Терещенка до столичного Харкова — це так і сталося 1931 року, коли Терещенко очолив Харківський театр Революції, а Терентьєв мав стати на чолі Одеської Держдрами, де не було художнього керівника. Зрештою, деякі кроки по утворенню такої театральної спілки були зроблені на початку 1930 року: І. Терентьєв втілив в Одесі «Дивака» О. Афіногенова, а М. Терещенко поставив «Постріл» О. Безименського в перекладі М. Семенка.

Перша вистава, представлена в Херсоні — «Інкогніто» у постановці Терентьєва — була своєрідним монтажем із двох п'єс з подібними сюжетами: «Ревізора» М. Гоголя та «Приїжджого зі столиці» Г. Квітки-Основ'яненка. Назва спектаклю сприймалася багатозначно: вона відлунювала гоголівським текстом і мейєрхольдівською постановкою «Ревізора» 1927 року. Водночас, у ній також було закодовано прізвище улюбленої актриси І. Терентьєва — Емілії Інк.

З розгромного допису посереднього літератора, відомого в Харкові середини 1920-х рр. як скандаліста та бонвівана, журналіста-плужанина, а пізніше ВУСППівця, доволі одіозної фігури того часу, Сави Божка, і розпочалися гоніння Терентьєва в Україні. «Формалістична акробатика, клоунада, містично-таємничі епізоди, непотрібні мізансцени — ось чим перейнято "Ревізора"-"Інкогніто", показаного в херсонському театрі, — писав Божко. — Замість наголосу на ідеології, режисер всю увагу зосередив на сухій непотрібній п'єсі й глядачеві формалістиці. Замість кинути ясний промінь сучасної сатири на гоголівські постаті, режисер пройняв усю п'єсу конячою дозою еротоманії, самого брутального неприхованого сексуалізму (хоча б сцена з купчихою та унтерофіцершою й багато інших). Звідси повний провал "Ревізора". [...] Між режисером і акторами, а також між останніми після трактовки п'єси Терентьєвим немає ніякого зв'язку. Прекрасне виконання Тінського (Городничий), Лучицької (Анна Андріївна), Сагатовського та Садовського

Емілія Інк. Малюнок І. Терентьєва

(Бобчинський, Добчинський), Кречета (Хлєстаков), Мусієнка (Йосип) та всіх інших було б далеко краще, коли б п'єсу подали в іншій трактовці. Попри всіх інших акторів, мусимо зазначити жахливу постать Емілії Інк. Повним безглуздям є, поруч з Лучицькою, що дала імпозантну городничиху, показувати її доньку, що Гоголем (і нормально за логікою глядача) мусила б бути копією своєї мамаші, показувати якусь потвору, клоуна в панталонах до кісточок. Ще була б виправдана зовнішність героїні гарною грою; та, на жаль, такої ми не бачили. Постать Марії Антонівни, однієї з серйозних за п'єсою, у виконанні Інк була непомітною, навіть нікчемною. Загальна тональність, рухи, хоробливо-верескліва дикція тільки псувала мистецькі смаки глядача. Та коли ця справа формально-технічного порядку, то мова акторки поруч з бездоганною мовою Лучицької — жахлива й політично шкідлива. Робітничий глядач зі сцени українського театру чекає чистої добірної мови, зведеної на вищий щабель культури. З того ж белькотання, яке він чув з уст Марії Антонівни, української мови вивчати не можна. Це політично небезпечна гра на дискредитацію укрмови українським театром»[535].

Скандал довкола херсонської вистави «Інкогніто» дорого коштував Ігорю Терентьєву. Вже у середині жовтня, через кілька днів після прем'єри «Мини Мазайла», у «Наддніпрянській правді» з'явився допис під загрозливою назвою «Колектив "СОЗ" потребує термінової допомоги». «Обговоривши [...] питання, колектив визнав за помилку з боку художнього керівництва театру зосередження центральної уваги на постановці експериментальних вистав, незрозумілих робітничому глядачеві, як і відкриття ними сезону. В своїй постанові колектив визнає, що центральне завдання колективу є культурне обслуговування мас таким репертуаром вистав, який би висвітлював загальну політику компартії і радвлади. [...] Проти цих ухвал виступили лише відповідальний керівник театру, худкер, зібравши на свій бік невеличку групу другорядних акторів», — зазначалося в пресі[536].

Ігор Терентьєв. (1920-і рр.)

Ймовірно, аби вціліти як творча одиниця, на загальних зборах театру, інспірованих зверху, члени трупи, утвореної І. Терентьєвим, практично одностайно відмовилися від свого організатора, після чого він був змушений залишити колектив «СОЗ». Керівником театру став актор і режисер Михайло Тінський, і цей колектив, незважаючи на роботу комісії, що прибула до Херсона у зв'язку зі статтями в місцевій пресі про його неприпустиме експериментування, продовжив свої виступи в місті аж до кінця грудня 1929 року. Сам І. Терентьєв ще на початку листопада вирушив до Одеси, де невдовзі здійснив постановку «Дивака» О. Афіногенова.

Наприкінці 1929 року Одеська Держдрама працювала без художнього керівника, але фактичним господарем положення, особою, що визначала його репертуарну лінію та мистецькі пріоритети, був лідер ВУСППу, ворог № 1 ВАППЛІТян М. Хвильового, М. Куліша, Л. Курбаса, драматург І. Микитенко. Певною мірою запрошення до Одеської Держдрами резидента «Нової генерації» І. Терентьєва можна розглядати як ситуативну консолідацію між футуристичною «Новою генерацією» і пролетарським угрупованням ВУСПП проти елітного літературно-мистецького об'єднання ВАПЛІТЕ[537]. Зрештою, діяльність Терентьєва в Одесі можливо потрактувати і як мовчазний дозвіл влади протиставити щось агресивно-пропагандистське театрові Леся Курбаса. Адже провокація до зіткнення таких двох творчих особистостей як Курбас і Терентьєв видавалась керівникам культури на той момент перспективнішою, ніж протистояння Курбас–Юра, інспіроване владою дещо пізніше.

Декларації Терентьєва у місцевій пресі напередодні прем'єри «Дивака» звучали вкрай заполітизовано, так, наче режисер готував агітаційний мітинг, а не спектакль. «Політична установка... полягає в тому, щоб відзначити новий етап в розвитку інтелігенції. У зв'язку з соціалістичним змаганням, життя примушує переглянути питання про попутників і "сменовеховцев". Виявилися нові розшарування інтелігенції за старими лініям революції і контрреволюції. Частина інтелігенції іде в ударні бригади соцзмагання, а друга самовизначається на кшталт Пільняка, Замятіна, Єфремова і Ольденбурга. Серед самої інтелігенції проходить вперта боротьба різних прошарків. П'єса "Дивак" у трактовці Держдрами повинна особливо підкреслити це розшарування інтелігенції на два ворожих

табори і вказати методи боротьби з антирадянськими прошарками»[138]. Зауважимо, подібне розуміння завдань театрального мистецтва не було винятковим чи особливим для І. Терентьєва. Цей режисер проголошував те, що літало в повітрі й друкувалося в пресі, а «Дивака» пропонував тлумачити у найактуальніший для радянського агітатора спосіб.

Знаменно, що «Дивак» був далеко не поодиноким твором, на матеріалі якого розгорталася дискусія про місце інтелігенції в радянському суспільстві. Подібною проблематикою були насичені драматичні твори Є. Плужника «Професор Сухораб» і «Змова у Києві», драма О. Корнійчука «Кам'яний острів». Терентьєв лише запопадливо відгукувався на запит часу: умовно-абстрактна форма його вистави, наче сувій, мала вбирати, а потім розгортати інформацію про всі процеси, що вже відбулися і ще мали відбутися: Шахтинська справа, суд над Промпартією, справа СВУ, «Справа славістів», «Академічна справа». Парадоксально, але буквально через рік, у січні 1931, слідство буде «шити» Терентьєву участь у величезній контрреволюційній організації творчої інтелігенції «Весна» — справа, яка фабрикувалася ДПУ УРСР на початку 1930-х рр.

Ставлячи «Дивака» О. Афіногенова, Терентьєв вдався до експерименту з драматургічним матеріалом, значно переробив текст, перемонтував його, а четверту дію викинув зовсім, зробив величезну кількість власних вставок, навіть увів фігуру нового директора фабрики, якої взагалі немає у драматурга. На думку одного з рецензентів, це сприяло «політичному спрямуванню п'єси, підсиленню її ідеологічного змісту. Більш загострена тема хуліганства, підкреслена позитивна фігура старого робітника-партійця і навіть зроблена спроба показати партійний осередок, який відсутній у п'єсі»[139]. Інший дописувач, навпаки, зауважував, що «Терентьєв жорстоко переробив п'єсу, майже перекрутив її зміст своїм особистим текстом. Що ж вийшло? Головне місце зайняла другорядна у автора тема про Кота і Сіму»[140]. У виставі було надзвичайно багато цікавого й оригінального, але вона відлякувала своєю еклектичністю та відсутністю внутрішньої логіки. В ній, вочевидь, проглядалось бажання Терентьєва зоригінальничати, ставка на видовищність та візуальний експеримент.

Згідно зі спогадами художника М. Ладура, спроектоване ним разом із режисером сценічне оформлення було доволі незвичним. «Театральна завіса зазвичай теракотового кольору була підсвічена тривожними рубіново-червоними прожекторами. Біля порталів сцени розміщувалися два куби, приблизно, розміром грані 1 метр. Три кольори граней — білий, сірий і чорний — повинні були зробити їх значними (так, мабуть, вважав лише сам художник). Куби, закріплені на кронштейнах однієї з вершин, повільно оберталися. Вони оберталися з різною швидкістю, підкреслюючи драматизм подій, і лише в сцені смерті Сіми Мармер, куби ці — символи життя — зупинялися, повертаючись до глядача чорною траурною гранню. Кімната Волгіна, головного героя п'єси: промінь прожектора висвітлює "фрагменти"; на звичайному вікні із кватиркою напис "ВІКНО", на столі "СТІЛ", на стільці "СТІЛЕЦЬ"»[141].

Написи-етикетки читачам одеської газети Терентьєв пояснював доволі примітивно

і якось неправдиво: «Річ у тім, що в період величезної реконструкції, яку ми переживаємо, навіть такі побутові речі як ліжко, стіл, шафа, настільки можуть змінити свій зовнішній вигляд, що ми легко можемо їх не впізнати. Етикетки над ними, таким чином, підкреслюють їхню застарілість, музейність»[142]. Проте, в «Дивакові», поставленому вже театром «СОЗ» етикетки також були, тільки прилаштовувалися вони до сонця, трави й неба, які не можуть застаріти навіть в епоху «величезної реконструкції». «На задньому плані висить велике жовте коло, під ним якийсь паркан із сірою смужкою вгорі, а унизу зелені півкола, — писав роменський кореспондент. — Щоб глядач не дивувався, режисер повісив на колі напис "сонце", на смузі — "річка", а на півколах — "трава"»[143].

Друга дія одеського «Дивака» розпочиналася пантомімою: на авансцену виходив диригент з пюпітром і починав готуватися до керування оркестром. Після помаху диригентської палички піднімалася завіса. Але, як зазначав дослідник історії Одеського театру В. Голота, «Музичного оформлення, як такого, у виставі не було. Режисер разом з Кашницьким вирішив надати музиці функцію дійової особи: в певних місцях вистави звучали барабан, труба, флейта, ксилофон»[144].

Як не раз бувало в постановках Терентьєва, знаковість, символічність, сценічна метафора поєднувались мало не з натуралізмом. «Без усякої символіки була "п'яна вулиця", якою, як по струні, простував під таку ж п'яну музику Васька-Кіт, — згадував Ладур. — П'яно гойдалися в просторі якісь незрозумілі площини. Вуличні ліхтарі в перспективі за допомогою нехитрої театральної техніки «потроювалися», а потім, під синкоповану музику, знову ставали звичайними. Це впливало приголомшливо. Кульмінацією вистави та її декоративного оформлення була картина смерті героїні. Майже третину центральної частини сцени займав портрет Сіми Мармер. Уявіть собі великий планшет, що утворювався з горизонтальних вузеньких, щитків, з'єднаних таким чином, аби вони могли рухатись. На ньому був намальований її портрет. Музика вирувала, куби несамовито оберталися, чорна "фатальна" річка утворювала тло картини. Коли загинула Сіма Мармер, планки планшета зсувалися, портрет руйнувався. Два куби оберталися усе повільніше й повільніше — і зупинялися, а на похилому станку-підгірку лежала мертва Сіма. Її витягли з річки. У тиші завмирав ледве чутний скрипковий акорд і звук крапель, що падали з її мокрого волосся»[145].

Водночас фінал «Дивака» виглядав уповні революційно і був здійснений у формі мітингу, про що заявляв сам режисер. «Форма вистави — дискусійна, в якій усі елементи театру використовуються для того, щоб викликати і організувати активність глядача. Спектакль завершується голосуванням глядачевої зали, з приводу того, хто є винуватцем самогубства дівчини — жертви політичних суперечок»[146]. Подібну форму вистави-дискусії І. Терентьєв випробував ще 1926 року на сцені ленінградського Будинку друку в спектаклі «Вузлик». Після його закінчення актори, які грали робітників, змішувалися з глядачами й в залі мало розпочинатися обговорення побаченого. Як зазначав один із дослідників творчості режисера, «Терентьєв мріяв про театр не пасивний і споглядальний,

Афіша вистави «Митька на царстві»
К. Ліпскерова, Одеська Держдрама
(МТМК України)

а про театральну (активну) рівність актора та глядача. Тому він не залишав після "Вузлика" ідею втручання глядача в дію, розробляючи проекти "вистав-дискусій" — особливої форми театрального дійства, яке щохвилинно може бути зупинене глядачем для отримання відповіді зі сцени на питання, яке виникло у зв'язку з даним моментом спектаклю»[547].

Вихід театрального дійства за межі сцени-коробки, розширення театрального простору за рахунок глядної зали й фойє, поєднання дії сценічної та дії реальної, акторська провокація публіки — усім цим користувався авангардний театр України ще з початку 1920-х рр. Відтак, Терентьєв наче продовжував естафету театрального реформаторства Марка Терещенка, Фауста Лопатинського, Бориса Ґлаголіна, Леся Курбаса. Але його вистави, на диво, відрізнялися парадоксальним поєднанням вищого ступеня заідеологізованості й абстрактно-натуралістичної театральної форми. Ідеологічно «підспівуючи» настроям часу, в формальних шуканнях режисер Терентьєв перебував на пікових авангардних позиціях. Адже 1929–1930 роки — не лише роки початку тотального політичного тиску, а й останнього злету вільного експериментаторства — буквально через три-чотири роки вже не могло бути й мови про виставку К. Малевича, спектакль Л. Курбаса, драматургію М. Куліша, почалися гоніння О. Довженка.

Скандальність одеського «Дивака» Терентьєва викликала неабиякий суспільний резонанс, відбувся його громадський перегляд і диспут, на якому вистава в цілому була оцінена позитивно. Разом з тим, дописувач місцевої газети І. Мар, незважаючи на камуфляж Терентьєвських політичних заяв, побачив у спектаклі виняткове домінування експерименту та звинуватив постановника у «варваризмі», натуралізмі, «нездоровій андреєвській символіці», в еклектизмі, в механічному сполученні ультралівих та ультраправих напрямків.

«Терентьєв безсумнівно має певну театральну культуру. Він, наприклад, перетворив акторів держдрами. Він знається на раптових мізансценах, у нього свіжі талановиті деталі. Але його неправдивий погляд призводить до великих огріхів. Терентьєв викривляє людей, перекручує нормальну людину. Звідси невдала постать хулігана, якого показано з єсенінським присмаком. Звідси — характерні риси агітки, може й загостреність агітки. Значення "Чудака" в держдрамі це значення агітки з розшукуванням нових театральних

форм»[14]. Суворий присуд, що був винесений Терентьєву, не дозволив йому очолити Одеську Держдраму і він був змушений взагалі залишити місто.

Буквально через кілька днів після одеської прем'єри Ігор Терентьєв опиняється у Вінниці, де з початку січня 1930 року гастролював театр «СОЗ». Прикметно, що сам Терентьєв знову значиться художнім керівником і головним режисером цього колективу, а М. Тінський — черговим, так, начебто не було лиховісного херсонського скандалу і розслідування зверху.

Ймовірно, щоб не шокувати провінційного глядача, свої виступи у Вінниці театр «СОЗ» розпочав не з експериментальних, а з естетично поміркованих вистав, як-то «Диктатура» І. Микитенка в постановці М. Тінського, «Фея гіркого мигдалю» І. Кочерги в його ж режисурі, «Митька на царстві» К. Ліпскерова, з використанням постановочного плану В. Смишляєва та оформлення Б. Ердмана для МХАТу.

А п'ятнадцятого січня у місцевій газеті з'явилося велике інтерв'ю самого Ігоря Терентьєва, в якому він докладно пояснював задум «Інкогніто». Квінтесенцією вистави постановник вважав змінений фінал, за яким Хлєстаков знову повертався у місто і його знову приймали за ревізора. «Виявилося, що Хлєстаков зовсім не поважний чиновник, не ревізор, — оповідав І. Терентьєв. — І ось тут театр "СОЗ" робить не те, що написав автор (Гоголь), а саме: викритий Хлєстаков за "СОЗом" повертається і його вдруге вважають за ревізора. Всі на чолі з городничим удруге побачивши Хлєстакова, дубіють: а що, коли знов брехня, а може це й є справжній ревізор, що навмисне удавав з себе незначну особу, щоб краще про все довідатись. "Інкогніто", себто, невідомість, стає за символ старої культури та антитезу всього, що є тепер — ревізкомісія, самокритика тощо. Тематично "Інкогніто" є театральне глузування з ревізії зверху. Сюжет геніального Гоголя, в зв'язку з таким витлумаченням його, загострено»[14].

Здається, усе в цій заяві, за винятком останніх фраз щодо радянської ревізії та «загострення» Гоголя, можна сприйняти за правду. До того ж, спосіб викладу в обох газетних інтерв'ю подібний до характеру свідчень Терентьєва на допиті, де він говоритиме в основному правду, але, як правило, завершуватиме розповідь якоюсь повною нісенітницею про контрреволюційну діяльність, чим нівелюватиме правдоподібність сказаного. Задля самозбереження Терентьєв, вочевидь, містифікує у своїх висловлюваннях, заплутує читача газети і слухача на допиті, хоча завжди сповіщає про щось дуже важливе, справжнє, істотне.

Цим істотним, зрештою, був сенс вистави «Інкогніто», який частково розкривав сам постановник, частково витлумачував рецензент, а частково він проявляється із контекстуального сприйняття вистави. Захоплений «сексуалізмом» Сава Божко просто не встиг його розгледіти, і переважно лаяв виставу за брутальність і самодостатність її експериментаторства. Направду, формальні пошуки І. Терентьєва, принаймні, в «Інкогніто», мали уповні змістовне підґрунтя. Сам принцип тотальної містифікації життя, величезної кількості перевертнів і загального обману довкола, стали предметом уваги Терентьєва.

Сцена з вистави «Диктатура»
І. Микитенка, театр «Березіль»

На відміну від «Ревізора» В. Мейєрхольда, зверненого до століття XIX, «Інкогніто» Терентьєва була виставою про його час — 1920-і роки. Багатозначні, але прозорі сценічні метафори В. Мейєрхольда розкривали «енциклопедію російського життя» в ретроспективі. А свої плутані, багатослівні, хаотичні висловлювання Терентьєв спрямовував виключно до радянської дійсності, яку розумів як вражаючу за масштабами містифікацію: в утопію більшовизму повірили мільйони людей, мало не увесь світ, а те, що відбувається насправді, усвідомлюють лише одиниці, як-то заумники ОБЭРИУТЫ або сам Терентьєв.

І ревізія зверху, і нові завдання інтелігенції, про які режисер твердив, і життя в тогочасному СРСР, і навіть сама революція — все Терентьєв сприймав і подавав як гігантську всезагальну містифікацію, блеф, який охоплював величезні маси людей. Саме таке розуміння радянського життя, як велетенського фантому, спонукало його до використання в «Інкогніто» шаф з циркового арсеналу з наскрізними дверцятами, до «оформлення вистави за принципом — з мухи слона. Просять подати один стілець, подають шістнадцять. За двері викидають клопа, а він лізе назад товстий, як бик. Сьогодні нагодували Хлєстакова, а завтра він — геній, що написав усю світову літературу»[550].

Превалюючий принцип сценічної гіперболізації народжувався у Терентьєва із того, що він бачив довкола: безкінечні ревізії, соцзмагання, комісії, мистецьких керівників рівня Сави Божка, які вирішували долю талантів і т. д. Тому Терентьєв не пародіював дійсність, а відтворював у цілком адекватних їй фантасмагоричних, еклектичних, грубих, брутальних та еротично-профанних формах. Такими він сприймав радянські реалії, з їхнім агітаційним зомбуванням і політичним цинізмом, величезною кількістю чекістів у штатському, які несподівано з'являлися та зникали, підігрував цьому, потроху знущаючись і кепкуючи. Наразі, він так і залишався «натуристом», чого не зрозуміли ні глядачі, ні рецензенти.

Втім, з останніми І. Терентьєву у Вінниці пощастило: практично всі спектаклі «СОЗу» переглянув критик В. Трикуленко, чиї дописи відрізняються щирістю і компетентністю. «Глядач не сприйняв вистави, не зрозумів її, — писав він про "Інкогніто". — Захована за всілякими формальними методами (гіперболізація, символіка) сатира до широкої публіки не дійшла. Дійшов лише зовнішній комізм, окремі моменти врізались у па-

м'ять, але суцільного враження від вистави немає. Терентьєв доводить гоголівський гіперболізм до абсурду. Зловживає символікою, яка зовсім не доходить до глядача. (Хлєстаков, дивлячись на Мар'ю Антонівну, здіймає обручку з одного пальця й надягає її на другий, цим він показує, що хоче одружитися з нею. Або Йосип, у присутності всього товариства, чомусь цілу дію сидить на шафі, читаючи газету "Комуніст". Очевидно, Терентьєв цим сидінням на шафі хотів сказати, що Йосип дивиться на все товариство зверху вниз, тобто з "плювательської точки зору")»"[551].

Видається, що Трикуленко, нарікаючи на абсурдизм, цілком точно ухопив смисл «плювательської точки зору». При цьому він не зміг її дешифрувати повністю, що не важко зробити, нагадавши: Йосип — єдиний персонаж у «Ревізорі», який насправді знає хто такий Хлєстаков. Терентьєв також знає справжню ціну Хлєстакову, як знає і ціну всій радянській соціальній утопії. Це його власна споглядально-зверхня позиція «людини на шафі», яка прикривається радянською агітаційною пресою.

Схожий сценічний прийом зустрічався й у виставі Леся Курбаса «Диктатура» 1930 року: їдучи в поїзді на село, свідомий пролетар Дудар сидів на верхній полиці і читав газету, інколи споглядаючи вниз, де розташувалися комсомолка Небаба та іноземець-негр. Звісно, в цьому епізоді не було Терентьєвської іронії, а домінувала патетика. Неправдоподібність присутності негра (очевидно американця) у вагоні радянського потягу в 1930 році, оскільки всі іноземці, які прибували до СРСР, взагалі вільно не пересувалися, Курбас обертав на влучну сценічну метафору: «увесь світ з нами і підтримує нас у боротьбі за комунізм».

Наступна вистава І. Терентьєва, показана у Вінниці, «Мина Мазайло» за М. Кулішем, щиро захопила В. Трикуленка. Зокрема, він писав: «Ставлення режисера Ігоря Терентьєва дуже вдале. В оформленні Терентьєва малоцікава, місцями навіть нудна п'єса набирає певної яскравості і гостроти. Відчувається вміння режисера працювати з акторами, добитись максимального виявлення акторських можливостей. Дуже талановито провів М. Тінський центральну роль Мини Мазайла. Шаржованого службовця актор подає дотепно, з великим гумором і в міру буфонно. Вийшов цілком витриманий, карикатурно-яскравий тип. Плавні рухи, добра міміка і характерний жест були в акторки Інк (Рина). Інк прекрасно справилась зі своєю роллю, виявивши великі здібності комедійної акторки на ролі інженю»[552]. Рецензент також хвалив Петренка (Мокій), його партнерку Ковалівську (Уля), Дал-Негіну (Баронова-Козино), а особливо Емілію Інк, яка на початку своєї кар'єри була професійною танцівницею у ресторанах Ленінграду[553].

Між тим, порівняно з усіма іншими, вінницький допис виглядає досить дивно: всі лаяли виконавців та постановника, а він п'єсу: «"Мина Мазайло" — не комедія, не сатира, а просто шарж не зовсім вдалий. Справи українізації, безумовно, не висвітлює, зачіпає її лише звершечка. Три чверті дійових персонажів зовсім нежиттєві, занадто карикатурні. Таких типів, як службовець Мазайло, дядько Тарас (український шовініст), Мокій (комсомолець), вчителька Баронова-Козино, ми навряд чи зможемо здибати в житті. А тому комедія, хоч і зле глузує з їх поглядів, звичок, забобонів, проте вартістю своєю як сатира губить»[554].

Афіша вистави «Комуна в степах» М. Куліша, театр ім. Т. Шевченка (МТМК України)

Втім, загальновідомо, що п'єса Миколи Куліша уповні відбиває реалії харківського життя, а її персонажі навіть мають конкретну адресу: Холодна Гора. Нагадаємо, саме на Холодній Горі було збудовано один з перших письменницьких будинків, де оселилися Юрій Яновський, Андрій Головко, Володимир Сосюра, Іван Микитенко та інші. Парадоксально, але ця комедія, що обійшла наприкінці 1920-х рр. більшість сцен України й була навіть поставлена у Ленінграді, у Вінниці сприймалася як чужорідна.

Пояснення цього варто пошукати у двох моментах: по-перше, впадає в око, що сказане на допиті Терентьєвим буквально співпадає із написаним В. Трикуленком. «Виправдовуючи свою постановку, я часто пояснював зі сцени публіці, що п'єса "Мина Мазайло" питань українізації не вирішує і не ставить їх перед собою, що темою п'єси є, так би мовити, — "розмови про українізацію", що п'єса є просто веселий анекдот для сміху», — говорив режисер[555]. Отже, рецензент не раз бував на виставах й буквально запам'ятав слова постановника, використавши їх у статті. А друге — це те, що україномовній та полонізованій Вінниці, харківський колорит, актуальний і для Одеси, і для Херсона, і для Дніпропетровська, і для Києва, був певною мірою чужим. На жаль, на цю регіональну обумовленість комедії «Мина Мазайло» ніколи не звертали уваги вітчизняні дослідники.

Останній та найдраматичніший період діяльності Терентьєва в Україні, пов'язаний з театром ім. Т. Шевченка, який з 1927 року постійно перебував у Дніпропетровську. Протягом десяти років, практично від дня, коли його було реформовано із Державного драматичного у Драматичний театр ім. Т. Шевченка, цей колектив не відзначався жодними пошуковими інтенціями, за винятком того «мертвого» для театрального Києва сезону 1921–1922 рр., коли тут працювали О. Загаров, К. Бережний, В. Василько, В. Меллер, А. Петрицький, К. Єлева та інші. Зробити певні експериментальні зрушення пробував у цьому театрі режисер Л. Кліщеєв, який протримався у шевченківців близько двох сезонів. З іменами ж інших керівників, особливо Д. Ровинського, театральні дописувачі пов'язували рутинний сценічний реалізм.

На момент, коли в Дніпропетровську з'явився І. Терентьєв, театр очолював І. Юхименко, щойно заступивши на цій посаді Д. Ровинського. Конфліктну ситуацію в трупі, яка

склалася одразу з появою Терентьєва, дещо упереджено описує актор Г. Маринич: «Комусь із властімущих захотілося експериментів у театральному мистецтві й змінити для цього керівництво шевченківців. Хорошого здібного директора Кривенка перевели на залізницю, а натомість призначили театрального профана Красицького, а завхудом хотіли зробити Хлєстакова від мистецтва Терентьєва, а Юхименка пересунули на чергового режисера-постановника»[116].

Утвердитись у театрі ім. Т. Шевченка І. Терентьєв вирішив постановкою сатиричної віршованої комедії Олександра Безименського «Постріл», прем'єра якої відбулася у квітні 1930 року. Появу на кількох провідних сценах України (Дніпропетровський ім. Т. Шевченка, Одеська Держдрама, Київський театр ім. І. Франка, Харківський театр «Веселий пролетар») цього винятково агітаційного твору в перекладі Михайля Семенка, головною дійовою особою якого є комсомольська бригада дніпропетровського трамвайного парку, не варто сприймати як випадковість. В усякому разі не зайвим буде нагадати, що співець комсомолу О. Безименський був одним з активних учасників виступів проти М. Булгакова, актуальних для українців. А сама п'єса «Постріл», підтримана В. Маяковським, сприймалася як парафраз гострої сатири «Бані».

Відтак сценічне втілення «Пострілу», яке супроводжувалося численними газетно-журнальними публікаціями, анонсами, можна розглядати як енергійний наступ українського Лівого фронту і спробу в боротьбі проти опонентів (Булгаков, СВУ) обійтись без всесильного ВУСППу. Зокрема, постановник «Пострілу» в Одесі згадував: «Преса писала, що театр можна вітати з великою перемогою, з величезним досягненням на фронті театрального мистецтва. Одеська газета "Чорноморська комуна" (від 20.03.1930) зазначала у театральній рецензії, що виставою "Постріл" М. Терещенко відповів декому з тих, кого судили під час процесу СВУ»[117]. А «Постріл» театру «Веселий пролетар», показаний у Москві, був відзначений самим автором О. Безименським, як такий, що «правильно передав основну політичну ідею»[118].

Різко негативно оцінюючи діяльність Терентьєва і навіть не називаючи його прізвище, радянське театрознавство, тим не менш, залишило деяке уявлення про його неординарну виставу «Постріл». «Режисура будувала спектакль на основі вульгарно-соціологічного методу єдності окремих індивідуумів, що належать до одного соціального табору, протиставляючи їх табору протилежному. Художнє оформлення постановки "Постріл" у цьому театрі було також наскрізь формалістичним. Художник захопився кубізмом. Вся сцена була захаращена конструкціями — кубами з поперечними прорізами. Прорізи ці повинні були означати рови трамвайного парку, де, за ремаркою автора, і відбувається дія. Рови були подібні до фронтових окопів. Такими засобами оформлення вистави режисер і художник силкувалися відобразити фронт класової боротьби періоду соціалістичної реконструкції»[119].

Вже на допиті свій сценічний кубізм Терентьєв пояснював так: «Виробничі моменти трамвайного парку представляли собою полишене "людьми" кладовище (білі абстрактні

Афіша вистави «Постріл» О. Безименського, Одеська Держдрама (МТМК України)

куби монтування), де зі щілин з'являються комахи-шкідники і над могилами літають нещадні мрійники (ударна бригада), яких на фінал я заховав у трамвайний вагон — статичний, як катафалк. І увесь цей фінал (ударна бригада в катафалку) на тлі грандіозної електрифікованої дошки, котра настільки явно й умисно не була пов'язана з виставою, що неминуче нагадувала будь-яку електрифікацію, тільки не нашу»[560].

Якщо не брати до уваги слова про електрифікацію, оскільки цей ефект, згідно твердженню рецензента, просто не було реалізовано: «єдине, що можна закинути, це те, що електрична панорама міста, досить цікава, не доходить однак мети, не створює ефекту руху трамваю»[561], то пояснення Терентьєвим кубізму виглядають цілком переконливо. Терентьєвським кубізмом захоплювався навіть дописувач київської «Літературної газети»: «У "Пострілі" — не "психологічні типи", а приналежність людей до того чи іншого табору. Діяння їх злиті у взаємовідносинах індивідуумів, що належать до одного соціального табору. Оформлення кубічне. На сцені куби з поперечними прорізами ровів трампарку, що нагадують шанці, в яких точиться боротьба. Особливо випнуто типаж, показ поверховості, бюрократизм, підхалімство, алілуйщину, носіями яких є Брест, Гладких, Пришлєцов та інші»[562].

Безперечно, у Терентьєва були відомості про кубістичні експерименти, які здійснювали в Парижі П. Пікассо, Ф. Леже, Ф. Пікабіа: в 1921–1922 рр. він жив за кордоном і, скільки можливо, підтримував зв'язок з футуристами, які перебували в еміграції, зокрема, Іллєю Зданєвичем. Тому спокуса порівняти зроблене у балетах та проманіфестоване у статтях Ф. Леже з пошуками Терентьєва доволі велика, адже надто зіставні вісьмиметрові фігури французького художника і куби на дніпропетровській сцені. І вже зовсім подібним до терентьєвського «Пострілу» виглядає опис світлової сценографії футуриста Джакомо Балла до постановки «Фейєрверку» І. Стравінського 1917 року, що «складалося із різних геометричних фігур — усіляких кубів та конусів, зроблених із прозорого матеріалу, які освітлювалися зі середини у відповідності до дуже складного задуму Дягілєва»[563].

Але, якби навіть Терентьєв існував у повній герметичності, сама логіка розвитку театрального футуризму привела б його до кубізму. Як пам'ятаємо, куби з'явилися

у Терентьєва ще в «Дивакові», де вони оберталися, символізуючи плин життя. А в «Пострілі» кубізм став тотальним формально-смисловим рішенням, а не фрагментальним елементом на реальному тлі, чому, можливо, сприяла співпраця з не чужою авангардові художницею О. Ексельбірт.

Добре знав Терентьєв і про те, що робив Е. Прамполіні, оскільки у першому числі журналу «Нова генерація» за 1928 рік подавався виклад статті цього режисера, і взагалі, цей часопис не раз друкував матеріали про футуристичні експерименти італійця. Для теоретично-естетичного обгрунтування пройденого Терентьєвим шляху і зробленого в останній рік свого вільного життя у Дніпропетровську, можна скористатися назвою одного з розділів статті Богдана Сушицького «Театр ліворуч»: «Від Крега до Прамполіні». І. Терентьєв дійсно рухався у напрямку від Крега до Прамполіні, але не відмовляючись від актора, як твердив Б. Сушицький, а динамізуючи статичні архітектурні форми, що були основою сценобачення Крега, перетворюючи їх на мобільний кубізм і дієвий конструктивізм. «У Прамполіні діють рухомі конструкції-декорації, світло, музика, звук, треба відзначити, що поки що в театрі Прамполіні є люди, але вони виконують роль рухомих плям, там, де це не може виконати машина...»[164].

Мабуть в усіх театрах тогочасного СРСР важко відшукати щось подібне, принаймні в драматичних театрах України не було вистав, оформлених у такий кубістично-футуристично-антиутопічний спосіб. «Поставу побудовано еклектично — тут ми маємо різні напрямки, форми й засоби (конструктивізм, натуралізм, плакатність і схематичність у грі акторів, але тут же є елементи побутовщини, тут і цілі сцени в оперовому плані, і т. і.), та їх виправдовує побудування самої п'єси, і об'єднує, синтезує політична мета вистави-сатири, памфлету. І строкатість засобів і форм тут аж ніяк не вадить виставі, а навпаки — допомагає якнайкраще підкреслити і показати, саме як у памфлеті, хиби нашого життя й роботи», — писав дніпропетровський кореспондент[165].

Вистава, що супроводжувалася музикою духового оркестру, памфлетними частівками, вразила й захопила рецензента гіперболізмом і політичною заангажованістю з метою «показати болячки нашого життя і роботи, показати ворогів соціалістичного будівництва»[166]. Він навіть помітив нову виконавську манеру, якою оволоділи шевченківці. «Треба відзначити, що в «Пострілі» шевченківців наче підмінили, наче вони не ті стали, — писав Н. Лебедів. — Зовсім нова манера гри, небачена в них навальність дії, експресивність. Усе це робить "Постріл" найцікавішою з театрального погляду виставою сезону 1929/30 року»[167].

Попри схвальні відгуки, той же Н. Лебедів зазначив, що не всі актори «оволоділи як слід подаванням тексту, не спромоглися крім, хіба, декотрих, подати текст так, щоб публіка сприйняла його цілком»[168]. Це зауваження більш зрозуміле після з'ясування того, що роль кар'єриста Пришлєцова будувалася надзвичайно динамічно і актори не завжди могли впоратись з поставленими завданнями. «Його (Пришлєцова. — *Г. В.*) викрили, доказали йому його злочин, і він не знає, куди йому дітись, бо скрізь, де б він не поткнувся

А. Хорошун в ролі Пришлєцова. «Постріл» О. Безименського, театр ім. Т. Шевченка

П. Муратов у ролі Гладких. «Постріл» О. Безименського, театр ім. Т. Шевченка

— шлях йому перетинає пролетар-будівник соціалізму. І це особливо підкреслив постановник, примусивши Пришлєцова кидатись по всьому театру, і скрізь натрапляти на перепони. Це, власне, і є засіб підкреслення й перебільшення, спрямований проти того, щоб запам'ятали ворога»[569].

Якось, заміняючи актора К. Капатського, роль Пришлєцова змушений був виконати актор А. Хорошун, який досить колоритно згадував цю подію. «Над цією виставою експериментував і калічив п'єсу такий режисер — Ігор Терентьєв. Тут все було аби не так, як у нормальних людей: і слово на виверт, і сутність п'єси перетворилась в якусь протилежність. Одним словом, це було, звісно, шкідливо. Оформлення то — це дійсно було світопредставлення. Був зроблений величезний щит, електричний, на всю сцену, в який було вмонтовано три тисячі електроламп, щоб пускати в певні моменти дії світлові зайчики.

Мені пощастило у цій виставі уникнути остаточного каліцтва. Я був вільний від цієї вистави. Пришлєцова мав грати Капатський. Але за кілька днів до прем'єри Капатський захворів, і примусив мене грати цю роль. Я глянув на ці викрутаси і рішуче відмовився від них, заявивши, що мене не умудрив Господь на такі фокуси. А по-друге, що часу до прем'єри лишилось мало і коли б я і хотів це зробити, то не встигнув, і мене бог помилував від таких кандибобирів. Але останій лайливий монолог Пришлєцова мене все-таки примусили проголошувати в залі глядачів. До речі, на одній з вистав, це було напередодні Першого травня, я розійшовся у своїй Пришлєцовій лайці, показуючи то на одного, то на другого глядача. Мене були б побили там, якби я не втік у фойє. Ефект вийшов знаменитий»[570].

Зрозуміло, що активність та певні досягнення Терентьєва не могли не дратувати його ситуативних суперників у мистецтві. «Терентьєв почав заводити нові порядки — зорганізував студію при театрі і почав навчання з метою оновити склад театру, — писав Г. Маринич. — А з основним складом поставив лише одну п'єсу "Постріл" Безименського, яку після першої вистави було знято з репертуару, тому, що вона була занадто конструктивна, філософська плутанина зовсім не зрозуміла для глядачів. Театр виїхав на літні гастролі в голові з Юхименком, а Терентьєв залишився з своєю студією готувати нову поста-

Ігор Терентьєв. Малюнок

новку і разом з тим виробляв проекти реконструкції складу театру, намітив скорочення головного штату акторів на 18 чоловік»[571].

Неточність свідчень Г. Маринича спростовує тогочасна преса: «Постріл» О. Безименського виставляли на сцені Дніпропетровського театру щодня протягом двох тижнів аж до початку травня 1930 року. Але складні стосунки всередині театру і бажання очолювати саме колектив однодумців спонукали Терентьєва до створення нового театру. Ним став Дніпропетровський Державний Робітничий театр — ДРТ, що розпочав діяльність у вересні 1930 року, про що місцевий часопис «Зоря» написав: «Слід окремо говорити про державний робітничий театр, що його утворено в Дніпропетровську з ініціативи комсомолу. Дарма що цей театр ще надто молодий, що він майже на 90% складається з робітників-ударників, які не вельми обізнані з театральним майстерством, але він одразу взяв правильне ідеологічне настановлення й показав чималий художній хист»[572].

Вочевидь, це був практично самодіяльний колектив нового типу, замішаний на практиці синьоблузництва, з кількома професійними акторами. Утворення театрів робітничої молоді (ТРОМів) було одним із важливих ідеологічних заходів, реалізованих засобами радянського мистецтва. В Україні виникнення робітничих колективів обумовлювалося ще одним специфічним фактором: їхня діяльність протиставлялась роботі сільських театрів, рух яких свого часу започаткував театр «Березіль». Відтак, наприкінці 1920-х рр. в українському театральному середовищі між собою змагалися два принципово різні напрямки самодіяльного мистецтва, чия конкуренція визначалася, передовсім, через репертуар. У робітничих театрах він був надзвичайно політизований та заідеологізований, тоді як у сільських театрах, крім нової драматургії, виставлялися адаптовані до клубної сцени класичні українські тексти.

«ДРТ є перш за все виховна театральна школа для робітників від верстату та їхніх дітей. Репетиції ДРТ — це справжня театральна учба, — зазначав журнал "Радянське мистецтво". — Праця в цій театральній школі відбувається щоденно від 9 ранку до 5 вечора, і над цими кадрами працюють театральні сили, що самі перейшли серйозну театральну школу, а разом з цим і ідеологічне виховання. ... Репертуар театру далекий від трафаретів. Свій репертуар театр вироблює сам, колективно. Він добирає відповідні твори,

що своїм змістом та ідеологією відповідають платформі театру, але трактує ці твори як матеріал, який колектив для себе переробляє. Тепер, наприклад, колектив переробив для постави роман Ле "Межигір'я"»[573].

Інсценізація твору Івана Ле «Роман міжгір'я» (у часописі назва твору подана неточно. — *Г. В.*) на сцені ДРТ стала останньою завершеною роботою І. Терентьєва в Україні. Зрозуміло, що вибір цього прозового матеріалу також був продиктований суто ідеологічними завданнями, яким Терентьєв намагався підпорядкувати свої пошукові цілі. На жаль, крім загальних фраз на кшталт «в переробку цього твору колектив вніс чимало творчості. Виконуючи цю п'єсу молодий колектив продемонструє всі свої літературні, музичні та балетні сили»[574] і «театр сам переробив цей роман, значно змінивши його, відсунувши на другорядний план особисту трагедію головного героя роману... Багато вигадок, театральних засобів у сценічному оформленні п'єси належать головному режисерові і постановникові "Міжгір'я" — Ігореві Терентьєву»[575], сьогодні мало що відомо про спектакль. Єдине, що не підлягає сумніву: ця вистава мала значний успіх і ДРТ почав готувати у той же «колективний» спосіб наступний спектакль «ЦО 2».

Чого саме, якого експериментального -ізму намагався сягнути у цій постановці І. Терентьєв, трохи відомо із його особистих свідчень: «Єдиний практичний висновок, якого я міг дійти тільки в ДРТ — це принцип загальної колективної професіоналізації усіх працівників театру (в останній незакінченій постановці "ЦО 2" я навмисно змішав усі професії — залишаючи, безумовно, кожного відповідальним і по лінії своєї звичайної професії в сенсі виконання завдання по "своїй" частині на всі 100% — з метою підвищити загальну техніко-ідеологічну кваліфікацію за рахунок руйнування професійних перегородок і внутрішнього спецтва, що заважає подальшому розвиткові театральних працівників)»[576].

Подібне маніфестування масового, непрофесійного театру як антитези театру професійному звучали, як зрозуміло сьогодні, невчасно. На зміну синдрому масовизації театру приходив синдром радянського популізму, реалізований професійними колективами. «Диктатура», «Коммольці», «Постріл» — вистави, які активно тиражувалися в Україні саме як спектаклі-ідеологічні замовлення.

У подібних умовах І. Терентьєв, вочевидь, став дуже незручною фігурою. Мімікрія під радянського агітатора його також не рятувала: 24 січня 1931 року Ігор Терентьєва заарештували співробітники Дніпропетровського оперсектора ДПУ УРСР. А після закінчення слідства у вересні 1931 року його відправили на будівництво Біломорсько-Балтійського каналу, де він керував Повенецькою агітбригадою[577]. Достроково звільнившись 1933 року, Терентьєв перебрався ближче до столиці, на будівництво каналу Москва-Волга. Як свідчать його колишні друзі й сучасники, він час від часу навідувався до Москви. А художник М. Ладур навіть згадував, що Терентьєв приїхав після Біломорканалу до столиці з двома орденами й кіносценарієм за твором Івана Ле. «Були набрані артисти, зйомки мали розгорнутися в місцях революційних подій в Криму. На станції Москва-товарна стояли вагони з устаткуванням. Він читав нам свій сценарій»[578].

Можливо, це була лише одна з багатьох містифікацій Ігоря Терентьєва, а можливо — аберація пам'яті його колишнього співавтора по одеській виставі. Вдруге Терентьєва заарештували у травні 1937 року як учасника контрреволюційної організації в Дмитлагу й через двадцять днів розстріляли.

# Розділ 9. СОЦІАЛЬНА УТОПІЯ І ЗАРУЧНИКИ ФОРМАЛІЗМУ

У другій половині 1920-х рр. культурна політика, що проводилась в СРСР у галузі керівництва мистецтвом правлячою партією, істотно змінюється. Діяльність державних стаціонарних театрів, мережа яких була остаточно утворена наприкінці 1920-х — на початку 1930-х рр., відтепер контролюється ідеологічними органами влади значно суворіше: розпочинається комплекс заходів по запровадженню нормованого мистецтва, яке пізніше отримає визначення «соціалістичний реалізм». Влада, яка ще на початку 1920-х рр. дозволяла театральним діячам експериментувати у будь-який спосіб під гаслами побудови нового мистецтва задля пропаганди певних соціо-політичних ідей, відтепер взялася за чітке визначення параметрів художньої образності для поширення комуністичної утопії. Відтак, у мистецтві, яке підтримувало і пропагувало комуністичну ідеологію та соціалістичний соціум, не могло бути жодної непередбачуваності чи випадковості. І зрозуміла річ, що авангард зі своїм бунтарським началом апріорі не вкладався в жорстку систему регламентації мистецтва, запроваджену на початку 1930-х рр. З іншого боку, саме авангард, з його запереченням старого — буржуазного і пропагандою нового — комуністичної утопії, а також деякими своїми розробками формального характеру футуристів та конструктивістів, чи не найбільше імпонував радянським ідеологам.

Зближення авангарду, як художнього способу втілення соціальної утопії, та соцреалізму, як офіційно нормованого мистецтва, чия система образності була простою і дохідливою й відповідала найширшим та невимогливим верствам споживачів мистецького продукту, на думку Марії Заламбані, відбувалося власне через «літературу факту», яку свого часу опановували і Лесь Курбас, і Марко Терещенко, і Ігор Терентьєв. Через «літературу факту», «реалізується той самий зсув, що приводить авангард з периферії семіосфери (де зароджується бунт) до ядра, нормативного і наказового. Іншими словами, авангард, як периферійне семіотичне утворення, зародилося на межі, на кордоні семіосфери, на грунті бунту та відсутності норми; в подальшому він зазнав численних перетворень, які поступово наблизили його до ядра (це і є фактологічна стадія), а потім ядро поглинуло та унормувало його. На цьому етапі утверджується перемога соцреалізму, який стає домінуючою семіотичною системою»[379].

Українським мистецтвознавством, і радянським, і пострадянським, цей етап розвитку

Ескіз костюму В. Меллера до вистави «Войцек» Г. Бюхнера, МОБ

вітчизняного театру описано відповідно до того гострого дискусійного процесу, що тривав у мистецькому середовищі й величезною хвилею викочувався на сторінки преси, початок якому було покладено 1926 року Всеукраїнською театральною нарадою. Формальним приводом до театральної дискусії стала стаття Я. Мамонтова «Перед новою фазою», у якій театрознавець і драматург оголошував новий етап розвитку революційного театру, а саме поворот до реалістичної естетики. Власне ця мамонтівська теза спровокувала те гостре протистояння між театральними діячами, які доволі недвозначно поставилися до висловлювань з приводу впровадження єдиного уніфікованого реалістичного «театрального стилю» в сценічну практику України, що почалося на сторінках різних харківських видань.

Навесні 1927 року, під час театрального диспуту, Л. Курбас також включився у дискусію, і восени того ж року в статті «Наш сезон 1927–1928 р.» проголосив гасло «експресивного реалізму». Зрозуміло, що у контексті заполітизованих дискусій з питань театрального мистецтва Курбасові необхідні були пояснення своєї мистецької позиції, яка, з точки зору ортодоксальної марксистської ідеології, виглядала надто суперечливо. Але для Леся Курбаса саме «експресивний реалізм» був на часі: він готувався втілити «Войцека» Г. Бюхнера, п'єсу, яка вважається предтечею експресіоністського напрямку.

«Експресивний реалізм — формула, що цього року ще більше здобуває собі права на громадянство в роботі "Березоля", — стверджував Лесь Курбас. — Опертий не на індивідуальний, а на соціальний досвід, опертий на активне, а не на пасивне світосприйняття і ставлення до життя, цей принцип в основі діаметрально протилежний тому, що у нас розуміють під "реалізмом" (побутово-натуралістична й психологічна форма). Відміняючись у гротеск чи в урочисту монументальність, цей принцип залишається, і для нашого часу він єдиний, що може встояти проти стабілізаторських і реконструктивних тенденцій нашого мистецтва»[580].

Відтак зрозуміло, що пояснюючи значення «експресивного реалізму», режисер переконував опонентів у тому, що березільський експресивний реалізм не має нічого спільного з реалізмом як мистецтвом, що «відтворює життя у формах самого життя». І зрештою, саме з цим гаслом «експресивного реалізму» пов'язано останній етап більш-менш вільного функціонування театрального авангарду в Україні.

Урочисті збори у театрі «Березіль» (МТМК України)

1928 року провідний гартівець Ю. Смолич зробив спробу впорядкувати всі «реалізми», що їх мали сміливість напроголошувати керівники державних театрів України і пояснити, що за поняттям «реалізм» не стоять звичні уявлення про реалістичне мистецтво, в усякому разі зовсім не те, про що, як про психологічно-побутовий театр, писав Я. Мамонтов. «Повелося так, — зазначав Ю. Смолич, — що кожний театр у своєму декларуванні висуває "реалізм", як певний "вид на жительство", — паспорт, а до нього, ззаду чи спереду, додає інше слівце, яким хоче охарактеризувати свою наче формальну відмінність від інших. Таким чином і маємо реалізми: "монументальні", "узагальнені", "плакатні", "статичні", "динамічні", "умовні", "оголені", "експресивні", "конструктивні" і... багато-багато інших. Ці терміни-додатки, звичайно, можуть відзначити стильову різницю, якби існували вони самостійно, самі по собі, а не було б їх пришито до ... реалізму. Самий цей термін, як відомо, сам по собі є дуже різний навіть у тотожних умовах розуміння естетики, залежачи цілком від методу, з котрим береться до нього митець...»[581].

Як видно з матеріалів театральних диспутів, що тривали в Україні в 1927 і 1929 роках, та вищезгаданої статті Ю. Смолича, питання про «реалізм» у театральному мистецтві в ці роки стає чи не найпринциповішим, але саме поняття «реалізм», звичайно, не уповні співвідносилося з традиційним психологічним побутовізмом українського театру. Зокрема, Ю. Смолич вказує на «реалізм» лише як на можливу мистецьку формулу, якою повинні правильно користуватися режисери-ідеологи.

«Доводиться заперечувати появу якогось неначе "нового реалізму" на цей сезон, як це констатує часом театральна публіцистика, — зауважує Ю. Смолич, — Особливо тому, що коли, скажімо, автор цього терміну "новий реалізм" — Я. Мамонтов — хоче розуміти за ним "конструктивний реалізм", то багато старих театралів, а з ними й їхніх нових ідеологів, хапаються за саме слівце "реалізм" і силкуються переконати всіх і вся, що це "довгожданний" поворот для старих форм психологічно-літературницької статики з усім іншим антуражем "доброго старого реалістичного театру". [...] А щодо величенької шкали, всієї цієї дюжини "реалізмів", анонсованих, як "право на жительство", — продовжував критик, — то їх легко звести до двох основних тлумачень реалістичного процесу в мистецтві театру: одне характеризує статику його, а друге — динаміку. Одне розуміння

Лесь Курбас (1928 р.)

реалізму вбачає за ним (за реалізмом у сучасному театрі) транспортування глядачеві звичних, усталених (за Загаровим — "зрозумілих") форм сценічної подачі, що є для нашого українського театру чи побутовий натуралізм чи літературний психологізм. Друге розуміння вбачає в реалізмові динаміку (рух) сучасного життя, що виявляє себе в конструктивній організації фактів і речей. Перше розуміння виявляє тенденції до рабського відтворення старих мистецьких форм (отже — й ідеології). Друге повстає проти навіть стабілізаторства, шукає нових форм вияву в його постійній динаміці, та монтує нові факти і речі. Перше походить з пасивного ставлення до життя і оперте на індивідуалістичне світосприйняття. Друге відзначається активним ставленням до життя, активною в ньому участю і має за собою соціальний досвід, звідки й походить. [...] Доречно до цього додати, що художній метод (координата художніх прийомів, а з тим і знаменник мистецької форми) — це ідеологія режисера, бо й всяка форма в мистецтві — це також ідеологія, і вже, звичайно, дзеркало ідеології»[582].

1929 року в першому числі нового театрального часопису «Радянський театр», який почав виходити у Харкові, у рубриці «З листів до молодого режисера» Я. Мамонтов вмістив ще одну дискусійну статтю «Театральний стандарт», де спробував виділити чотири основні типологічні риси-стандарти тогочасного театрального мистецтва, а саме: «реальне конструктивне оформлення сцени», «діалектично-реалістична трактовка сюжету і персонажів», «сильна динамічна зарядка п'єси з наближенням її до кінофільму», «синтетична мистецька композиція вистави»[583].

І вже у наступному числі цього часопису, в статті «Треба перемінити окуляри», Лесь Курбас висловив свої заперечення Я. Мамонтову, які оберталися довкола явища реалізму в театрі, що «на фоні нашої революційної дійсності було б явищем реакційним», тлумачення поняття «експресивний реалізм» та ідеї «нової речовості» в західноєвропейській культурі. Зокрема Курбас зазначав, що «не будучи дуалістом, я розумів під реалізмом у той час саме те, що тов. Мамонтов розуміє під експресією. А під експресивністю в явищах я розумів і розумію те, що розуміють під цим терміном всі здебільшого післяекспресіоністичні теоретики мистецтва, тобто (в пристосуванні до пролетарського настановлення) метод виявляти за речами, людьми, явищами глибоко приховану ту суспільну класову

суть, яку виявити в певній філософській і чуттєво-емоційній формулі було, єсть і буде одним із основних завдань кожного митця. Під експресивністю я розумів і розумію певну перевагу активного, деформуючо-будівничого, революційного моменту, що комбінує й оцінює перевагу над безвідносною в досвіді нашому ("залізо тверде") начебто "абсолютною" концепцією реальності»[184].

У другій частині публікації Курбас виступив із запереченнями «стандартної теорії» Я. Мамонтова взагалі й запропонував своє бачення «обличчя наших театрів як певної форми, методу, стилю». Відповідаючи Я. Мамонтову, Курбас писав: «...тенденція спрямовує мистецький процес до якоїсь невідомої стилістичної уніфікації, що, може, ми стоїмо напередодні здійснення того, що в постановах партії з приводу літератури висловлено словами: "Стиль, який відповідає епосі, буде створений, але він буде створений іншими методами і розв'язання цього питання ще не накреслилось". [...] Театр найближчими роками мусить виходити від єдиної класової філософії і єдиного світовідчування, і коли шукати аналогій, то їх швидше можна знайти у мистецькому середньовіччі чи в часах Відродження, аніж у пізньо-буржуазній, густодиференційованій формалістичній смузі»[185].

Із наступної статті-відповіді Я. Мамонтова Л. Курбасові «Про театральну орієнтацію наших днів» цілком очевидно, наскільки її автор неадекватно, крізь «рожеве павутиння» сприймав тогочасні мистецько-політичні процеси, займаючись частковостями і не помічаючи загального руху ідей. Але дещо в дописі Мамонтова, який не можна назвати провіденціальним, було підмічено вірно: Мамонтов вказує на «відміну центробіжної фази» — прагнення до герметизації мистецьких процесів, намагання вийти із так званого європейського кола (на противагу модернізмові, вік якого позначений інтенсивним бажанням увійти в нього), і другий фактор — використання в радянському мистецтві «народних» форм, як одного з головних концептів, замість «пролетарських» форм, що домінували у ранньорадянську епоху.

Парадокс полягає в тому, що мрійник Я. Мамонтов, який продовжував наївно відстоювати концепцію різних фаз розвитку вітчизняного театру і переконував, що на «третій фазі український театр мусить синтезувати діалектичну протилежність двох попередніх фаз, цебто дати в національних українських формах інтернаціональний пролетарський зміст», залишився осторонь репресій. А політизовані виступи Леся Курбаса проти «формалізму» та інших «ізмів» у тогочасному театрі з лихвою обернулися проти нього самого.

На початку 1930-х рр. Лесь Курбас наближався до інтелектуального, аналітичного і, водночас, дуже експресивного за формою театру. Театр Курбаса добре засвоїв прийоми, вироблені авангардним мистецтвом загалом, й експресіоністичним типом сценічності зокрема, що виявилось безпосередньо у режисерських роботах і теоретичних формулюваннях, як-от постулат «нової речовості». Показовими, в сенсі «нової речовості»[XXII] — надзвичайно продуктивної для розвитку театральної культури XX століття ідеї, яка активно використовувалася в образотворчому мистецтві Отто Діксом та Ґеоргом

Приміщення театру «Березіль» (1928 р.)

Гроссом, а в музиці Паулем Гіндемітом, є постановчі рішення таких вистав театру «Березіль», як «Диктатура» за І. Микитенком (1930) та «Маклена Граса» за М. Кулішем (1933)[XXIII].

Обидва спектаклі увійшли до золотого фонду українського театру і, водночас, були суголосними новітнім віянням європейського мистецтва, а завдяки формулі «нової речовості» посвідчили новий постекспресіоністичний етап розвитку сценічного експериментаторства, що виявилося у принципово інакшій системі образних рішень. Ці вистави представили сконцентровану режисерську формулу світобачення і світосприйняття, що реалізувалася постановником через структурну визначеність, жорсткість, конкретизованість та монументалізм сценічних форм, укрупнені музично-пластичні та сценографічні прийоми, базовані на ідеях «нової речовості» та «експресивного реалізму». Наприклад, авангардно-конструктивістське сценографічне рішення «Диктатури», що, як правило, розглядалося дослідниками театру в світлі ідеологічних завдань, мало принципово новаторську просторову об'ємність, було експресіоністськи наснаженим і водночас акумулювало в собі кубістично-фовістські та конструктивістські здобутки в сенсі пропорцій та колориту.

Для того, аби зрозуміти, яким направду змодернізованим типом сценічності постав спектакль Курбаса–Меллера «Диктатура», достатньо навести поруч опис вистави і зауваги дослідниці Е. Коган з приводу новаторства сценографії німецьких експресіоністів. «Планшет сцени ділився на велику кількість різновисоких майданчиків, — зазначала Е. Коган, — Вперше було застосовано рух по похилій площині, як метафоричне означення хисткості та непевності світу»[186]. «Годі шукати в його оформленні якихось декорацій: їх майже немає, — писав рецензент про виставу "Диктатура". — Все побудовано на суворій функціональності й простих формах: підйомні містки, рухомі планшети, зміна світла

Афіша вистави «Диктатура» І. Микитенка, Червонозаводський театр (МТМК України)

— оце й усе»[587]. Крім того, дослідниця Р. Багрій у своїй оглядовій статті, присвяченій експресіонізму в мистецтві театру «Березіль», зазначає, що саме сценографічно-музичне рішення «Диктатури» було своєрідним продовженням так званого кубістичного експресіонізму, прихильником якого вона вважає Леся Курбаса і який він почав опановувати ще в постановці «Газу» Г. Кайзера[588].

Постановка «Диктатури» мала для Курбаса також вирішальне значення у громадсько-політичному сенсі, особливо після театрального диспуту 1929 року, на якому критикувалися його останні спектаклі. Разом з тим робота над її сценічним втіленням супроводжувалась рядом драматичних подій, що почали переслідувати «Березіль»: улітку 1929 року під час ремонту театральної будівлі в приміщенні обвалилася стеля і загинула людина. В такому напівзруйнованому стані театр простояв кілька місяців і лише пізньої осені 1929 року розпочалися відновлювальні роботи. Відтак сезон 1929–1930 рр. театр «Березіль» зміг почати лише взимку 1930 року, а увесь цей час старі вистави не гралися, й не було змоги готувати нові.

На загал же треба зазначити, що прийнята до постановки під політичним тиском п'єса «Диктатура» І. Микитенка була не чим іншим як своєрідним зразком ВУСППівської «літератури факту», оскільки писалася драматургом на життєвому матеріалі — на основі його численних зустрічей із робітниками Миколаївського суднобудівного заводу та враженнях від поїздок у підшефні села на Одещині під час хлібозаготівельної компанії. Неприйнятна для Курбаса плакатність і прямолійність цього тексту, що втілювався більшістю театрів України в формах побутового реалізму, стала приводом для пошуків принципово інакшого сценічного рішення через прийом «новій речовості», а також через принциповий жанровий зсув — переведення із жанру публіцистичного плакату в мегатеатральний жанр драматизованої опери.

Сцена з вистави «Диктатура»
І. Микитенка, театр «Березіль» (МТМК України)

Дійсно, під час роботи над «Диктатурою» для багатьох несподіваною стала заява постановника, що вистава мусить стати розв'язанням проблеми народження радянської опери. Передбачалося створення «високопатетичного агіту», постановка в монументальних музичних формах опери. М. Верхацький, який був асистентом Курбаса, занотував його бесіду від 2 січня 1930 року, де режисер, зокрема, говорив: «Вистава має бути повчальною і за характером свого матеріалу примушує звернутися до такої форми, як опера... Це не значить, що ви будете співати. Це буде музичне видовище, в якому драматична мова інтонується таким чином, що вона іноді може переходити в буквальні музичні інтервали. Використовуємо музику, де можна, дамо хор. Сприйняття буде більш оперове, аніж драматичне...»[589]. Кореспондентові газети «Пролетар» Курбас пояснив, що він має на меті «намітити перші віхи революційного музичного видовиська, що має в майбутньому заступити сучасну оперу»[590].

Таким чином, Курбас прагнув залучити на драматичну сцену з опери такі могутні чинники як патетизм та монументалізм «великих опер» Р. Вагнера та Дж. Верді, використати особливості музичної драматургії, систему лейтмотивів, задіяти хор на античний кшталт, а також застосувати «музичне перетворення» побутових шумів, характерне для тогочасних композиторів-новаторів Е. Кшенека та Ф. Шрекера. Музика Ю. Мейтуса до цієї вистави, партитура якої склала кількасот сторінок, акустично-звуковими засобами імітувала ритм праці та руху на заводі, біг поїзда та звуки вечірнього села, подекуди музичні інтервали також ілюстрували думки та явища, боротьбу двох ворожих таборів. Як зазначав М. Качанюк, «Політично актуальна п'єса, хоч із натуралістичним забарвленням, поставлена "Березолем" як оперна драма, опер-драма, побудована на слові й жесті, а не на співі. Для цього треба було вилучити насамперед усі епічні елементи (монолог, дія за сценою) і "психологічну боротьбу" із діалогу. Діалог набирає форму речитативу. Музика доповнює всі "психологічні" моменти, але й жест, і тональність мелодики слова»[591].

Дозволимо собі ще одну гіпотезу, а саме, що через постановку повномасштабної оперної вистави, про яку багато років мріяв Лесь Курбас, він міг наблизитися до вкрай абстрактних театральних прийомів. Адже саме опера з її граничною мірою сценічної умовності, дозволила б мистецьки осягнути реальність, абсолютизуючи світ ідей і пред-

метів, достоту метафоризуючи речовий світ, та скептично діагностувати вироблені людством суспільно-соціальні цінності, що він і робив, ставлячи «Диктатуру». Але збіг обставин ставав на заваді Лесю Курбасу, який кілька разів планував здійснення опери.

Першим досвідом роботи Курбаса в музичному театрі стала постановка опери «Тарас Бульба» М. Лисенка в оформленні художника А. Петрицького, над якою він працював у новоствореному київському театрі Музичної драми у 1919 році. У своєму режисерському рішенні Лесь Курбас відійшов від традиції фольклоризму в напрямку до національної героїки та живописної монументальності. Прем'єра мала відбутися на початку вересня 1919 року, але оскільки 31 серпня 1919 року до Києва увійшли денікінські війська, глядач не зміг побачити спектакль, а декорації А. Петрицького були знищені білогвардійськими офіцерами.

Вдруге Лесь Курбас мав намір звернутися до втілення опери М. Лисенка «Тарас Бульба» 1926 року. Була досягнута домовленість про постановку цієї вистави між Київською оперою та режисером. Але й цього разу Курбасові не пощастило втілити свій задум. Після переїзду театру «Березіль» до Харкова Лесь Курбас не зміг продовжити роботу над виставою і спектакль було підготовлено Гнатом Юрою й Анатолем Петрицьким, чия сценографія створювалась в естетиці «динамічного експресіонізму». А 1929 року, вже в Харкові, Курбас планував поставити оперу «Маруся Богуславка» Р. Глієра, на лібрето П. Тичини, яка так і не була написана.

Не реалізувавшись сам як режисер оперного театру, Лесь Курбас передав захоплення музичними виставами своїм учням. 1929 року вихованці Леся Курбаса, актори і режисери, взяли безпосередню участь у створенні українського театру оперети в Харкові. «"Березіль" дає музичній комедії свої найкращі сили!», — писала газета «Пролетарий» 15 серпня 1929 року. І справді, чимало акторів і режисерів «Березоля», серед яких були Борис Балабан, Мар'ян Крушельницький, Доміан Козачківський, Амвросій Бучма, Володимир Скляренко, увійшло до творчого складу нового колективу, а сам Курбас долучився до створення перших вистав театру, постановки яких здійснювали його вихованці.

Серед безпосередніх учнів Леся Курбаса, які починали свій шлях під його опікою у «Березолі», є кілька таких, чия творча діяльність надалі була тісно пов'язана саме з музичним театром. Це Сергій Каргальський, Юхим Лішанський, Володимир Скляренко. Власне саме Каргальський — ініціатор створення української опери в Харкові, ще в середині 1920-х рр., виступив як активний реформатор оперного мистецтва в Україні. Однак, музичний варіант театрального авангарду в Україні реалізувався кількома роками пізніше, ніж у драматичному театрі, що обумовлювалося цілим рядом причин. Були серед них й суто прозаїчні обставини організаційного характеру, які певною мірою стримували розвиток музично-театрального авангарду: довгий час три оперні сцени тогочасної України в Києві, Одесі та Харкові залишалися під опікою приватних антрепренерів, які, готуючи вистави, орієнтувалися на естетичні канони російської імператорської сцени 1900-х рр.

Радикальні й новаторські мистецькі форми в оперних театрах Україні з'явилися лише

у середині 1920-х рр., коли відбулося удержавлення усіх трьох оперних сцен. І саме політика держави й радянська ідеологія на цьому етапі стали головним чинником, що обумовив можливість принципового перегляду досвіду музичного театру в Україні. До того ж, якраз у 1920-і рр. в українському музичному мистецтві стає відчутним вплив Миколи Рославця, учня І. Гржималі та композитора С. Василенка, активного діяча Асоціації сучасної музики, який ще у 1913–1919 рр. створив нову систему організації звуку, споріднену з гармонією пізніх творів О. Скрябіна і додекафонією. Автор перших в межах колишньої Російської імперії атональних творів й новаторських «Педагогических основ новой системы музыкально-творческого образования» та оригінальної «Нової системи організації звуку», М. Рославець на початку 1920-х років був ректором і професором харківського Муздрамінституту і водночас завідував відділом мистецької освіти Наркомосу України.

Водночас у середині 1920-х рр. ряд українських оперних композиторів виступили як автори музики експресіоністичного спрямування. Зокрема, у статті композитора й музикознавця Валентина Костенка «Німецький експресіонізм і впливи його на українську музику», вміщеній у впливовому харківському часописі «Критика», йдеться про творчість саме тих вітчизняних композиторів, які «наслідують експресіоністичну творчість». «До першої групи експресіоністів ("європейського" ґатунку) в українській музиці можна зарахувати Лятошинського й Белзу як найхарактерніших представників буржуазно-індустріального урбанізму, — пише В. Костенко. — Борис Лятошинський — чи не найвидатніший український експресіоніст.

Характерними ознаками його творчості є складність фактури, примхливість музичного малюнку і гостро витончена експресія письма. Під впливом європейського експресіонізму композитор виразно еволюціонував — від традицій класичної російської музики до новітніх складних звукових комплексів... Експресіоністичну течію в нашій музиці (проте із значними корективами почасти формально-технічного, а ще більше тематичного порядку), — продовжує В. Костенко, — репрезентують і такі композитори, як Яновський та Мейтус. Творчість першого з них характеризується своєрідним синтезом експресіоністичних засобів письма із виразно революційною тематикою. В цьому полягає й певна внутрішня суперечність його творчої продукції... Основна галузь в творчості Яновського — оперна. Крім кількох оперних творів, написаних іще до війни, у нього є дві опери революційного змісту — "Вибух" та "Чорноморська дума"... Другий представник цього "експресіонізму з корективами сучасності" (коли так можна визначити цей ще не сформований напрям) — Юлій Мейтус»[5]"[2].

Відтак, певною мірою новітні тенденції в музичному театрі України проявилися також при здійсненні згаданих В. Костенком українських опер, як-от «Дума Чорноморська» Б. Яновського та «Золотий обруч» Б. Лятошинського, творів інших українських композиторів, наприклад В. Фемеліді, й навіть у постановках української та російської класики. Власне, все це є свідченням того, що межі театрального експресіонізму в Україні

(варіант музичний), ширші, ніж сценічні втілення опер — загальновизнаних зразків театрально-музичного експресіонізму.

Зачинателем експресіонізму в музичному театрі Європи прийнято вважати автора монодрами «Чекання» (1909) й драми з музикою «Щаслива рука» (1913) Арнольда Шенберга. В Україні ж ані опери Шенберга, ані його учня Альбана Берга у першій половині XX сторіччя не ставились, хоча інформація про новітні тенденції в тогочасній європейській музиці у 1920-х рр. до українців надходила регулярно. У 1927–1931 рр. Б. Лятошинський постійно виписував кілька німецьких музикознавчих журналів; за свідченням часопису «Нове мистецтво», Всеукраїнське Музичне Товариство ім. М. Леонтовича отримало щорічник видавництва «Universal edition», де були вміщені статті Шенберга про тональну й атональну музику, Кшенека — про сучасну музику, Велеша — про новітню оперу й Герта — про зміни в оперній режисурі"[73], на гастролі в Україну у складі квартету приїжджав і виступав перед харківською пресою Пауль Гіндеміт, постійно популяризував новітню музику, виконуючи твори Бели Бартока, харківський диригент А. Рудницький.

Реформа оперного театру, яку на початку XX ст. намагався здійснити А. Шенберг та художник Василь Кандінський була, власне, другою у сфері оперового мистецтва межі XIX–XX ст. Першу реформу під впливом творчості Ріхарда Вагнера спробував зробити швейцарський художник і теоретик мистецтва Адольф Аппіа, сформулювавши поняття сценічної концепції та її сценічного втілення.

Одну з своїх програмних праць «Музика та постановка» А. Аппіа розпочав із твердження, що «постановка, як комбінація в просторі та часі, визначається питанням про пропорції та їхню послідовність. Її регулюючий принцип повинен, відповідно, визначати ті чи інші пропорції в просторі та їхню послідовність у часі. Текст не має в собі чітко зафіксованих довжин. Цей текст не наповнений Часом, що залишається неврахованим, без міри. Навіть якщо ви будете з хронометром в руках вимірювати тривання слів та мовчання, ці тривання будуть кожного разу різними, оскільки залежать від випадкової волі постановника і не є похідними від первісної концепції. Кількість і послідовність, які дані текстом драми, недостатньо визначають, регулюють постановку. Музика, навпаки, фіксує не тільки тривалість і послідовність у драмі. Вона повинна розглядатися з постановочної точки зору як сам Час. Поет-музикант володіє регулюючим принципом, народженим первісною концепцією, таким, що жорстко визначає постановку. Цей принцип складає невід'ємну частину драми і бере участь у її органічному існуванні. В цьому випадку постановка отримує право називатися "засобом художньої виразності", і це може бути не тільки в музичній драмі»"[74].

Власне, в цій сентенції Аппіа проголошує унікальність функції музики в організації художньої виразності та формуванні головного принципу постановки. Відповідно до цього А. Аппіа приходить до визначення концептуальності сценічного твору й до ідеї цілісності вистави. Зокрема, він пише: «Фіксація постановчого рішення — єдина необхідність, яка є запорукою цілісності твору мистецтва, — досягає високого розвитку в драмі

поета-музиканта. [...] За допомогою слова він надає музиці конкретної драматичної форми і створює поетико-музичний текст — Партитуру. Цей текст накладає на автора суворо визначені обов'язки, природні (а не насильницькі) самою своєю природою. Акторові залишається лише оволодіти всіма своїми можливостями. Пропорції, співвідношення малюнка ролей висувають свої вимоги формотворчим засобам — Пратикаблям»[195].

Написавши в 1912 році статтю «Про сценічну композицію», додатком до якої була знаменита сценічна композиція «Жовтий звук», для часопису експресіоністичного спрямування «Синій вершник», В. Кандінський фактично відкинув деякі положення А. Аппіа, оскільки запропонував відмовитись від конкретики в оперній виставі. Виходячи з практики тогочасного оперного театру, він, як ідеолог та практик абстрактного живопису, зазначив, що «Опера XIX століття є тією ж драмою, у якій, проте, як головний елемент задіяна музика, причому глибинність і вишуканість драматичного елементу надто страждає. Зовнішньо обидва елементи тісно пов'язані між собою. Але цей зв'язок так і залишається зовнішнім, тобто або музика ілюструє (а інколи підсилює) драматичну дію, або драматична дія пояснює музичну змістовність. Музична змістовність обмежується звуковим описом зовнішніх подій. Драматична дія (зокрема, слово і рух людини) вважається обов'язковим тлумачем звукового опису. Таким чином, моментам суму, горя, радості, кохання, ненависті відповідає музика сумна, весела і т. п.»[196].

У час активного наступу авангардного мистецтва, Василь Кандінський вказав на театральні недоречності традиційних сценічних втілень опер. Ці театральні прийоми, як зазначив митець, не тільки не відтворюють смислу, а спотворюють його, демонструючи лише зовнішній подієвий ряд. У традиційному театрі, наприклад, відбувається відтворення сценографічними й піротехнічними засобами бурі, яка в свою чергу вже зафіксована лібрето та відтворена музичними засобами в оркестрі. Якщо ж стати на точку зору не зовнішньої, а внутрішньої дії, як пропонує В. Кандінський, «не зовнішнього, а внутрішнього звучання матеріальних форм (предметів, рухів, тонів музичних та мальовничих)», то сценічна дія не буде показом виключно зовнішніх прикмет і параметрів тієї чи іншої події, пригоди, відображеної в лібрето. При застосуванні такого принципу внутрішньої взаємодії характер і сутність сценічної дії не є ілюстративним, а сценічна дія не є показом виключно зовнішніх параметрів і прикмет певної події, зазначеної у лібрето. У статті Кандінського сформульовано одне з головних положень сценічного авангарду, яке повинно реалізуватися в оперній виставі. Кандінський пропонує в оперних спектаклях відмовитися від описовості, предметності в усіх її смислах та проявах і вдатися до образотворчої сценічної абстрактності. Експресіоністична абстрактність — це і відмова від обмеження реального тривимірного простору сцени, від режиму лінійного часу й заміна його паралельним розвитком кількох видів часів (минулих, теперішніх, майбутніх), це, зрештою, візуальне посилення експресивних форм, як-то живописних фактур, кольору.

Подібно до цього, шлях до абстракції в музиці, лише іншими, власними музикотворчими засобами, пропонував близький знайомий Кандінського Шенберг — через атональ-

Ернст Кшенек

ність і додекафонію. «На всіх рівнях нового мислення, — пише з цього приводу дослідник музично-театрального експресіонізму, — в звуках проявив себе один з основних принципів експресіоністської естетики — принцип деформації предметності, звичних символів, прийомів, понять. Розпадаються, спотворюються або відкидаються взагалі інтонаційно-жанрові зв'язки, які склалися раніше. Отримують переосмислення основні категорії музики — лад, мелодія, тема, метр, гармонія, дисонанс. [...] Замість конструктивно оформленої теми на перший план виступає конвульсивне зціплення інтервалів, переважною мірою сповнених величезним інтонаційним напруженням. Окремі лаконічні мелодичні обороти, побудовані, як правило, на звуках, що не повторюються, [...] подібні до згустків енергії, що викидають нові й нові імпульси неспокійного і бентежного руху»[597].

Отже, реформатори музичного театру початку XX ст., а ними виявилися передовсім проповідники експресіонізму В. Кандінський та А. Шенберг, запропонували творити оперні вистави як найумовніші, використовуючи найвищий ступінь умовності в мистецтві — абстракціонізм. У першій половині XX ст. музичний театр повною мірою цієї реформи не здійснив, а український музичний театр наблизився до цієї реформи лише наприкінці 1920-х — на початку 1930-х рр. З усього доробку зарубіжних композиторів-експресіоністів на українській сцені з'явилося лише дві опери: Ернста Кшенека «Джонні награє» в Києві (1929)[598] та Одесі (1930) й Макса Бранда «Машиніст Гопкінс» у Харкові (1931).

Композиторська кар'єра одного з провідних композиторів-експресіоністів, австрійця чеського походження Ернста Кшенека, розпочалася у двадцяті роки XX століття. Він, вихованець Віденській академії, пізніше навчався в Берліні у відомого композитора початку XX ст. Франца Шрекера й зазнав значного впливу таких музик-експресіоністів, як Бела Барток, Ігор Стравінський та Пауль Гіндеміт. У віці тридцяти років він уже обіймав посаду художнього керівника оперного театру в Каселі, але після значних творчих досягнень 1937 року Кшенек змушений був емігрувати до США, й фотографія його портрета, намальованого іншим митцем-експресіоністом Оскаром Кокошкою, опинилася в експозиції виставки «Дегенеративна музика», влаштованої нацистами.

Констатуючи своєю творчістю «показ невиліковної хвороби сучасного світу», Ернст Кшенек незаперечно солідаризувався з колом авангардних митців-експресіоністів.

«Музика молодого Кшенека, — відзначив уже в 1950-х рр. Т. Адорно, — а не інших радикальних та неокласичних композиторів, була первістком, який прагнув розірвати музичну ауру, ідеї якої ще дотримувалися у своїх творах Шенберг, Веберн, Берг... У ранніх творах Кшенека здійснюється спроба ввести в музику вимір далечини. Музика Кшенека також не піднімає погляд як прожектор. Вона не стихає, вона не хоче, аби її слухали, вона насувається на слухача наче жорстока сила, надто близька, аби марити, надто жорстока, аби її грати. У ній музика прагне прорвати власну атмосферу; весь її жест — єдиний протест проти музичної трансцендентності»[599].

Сповідуючи експресіоністичні тенденції, Е. Кшенек написав кілька опер, у яких наявні елементи джазу й атональна музична структура: «Орфей і Еврідіка», «Цитадель пригнічених», «Стрибок через тінь» (1924), вперше поставлена у Франкфурті-на-Майні 1924 року режисером В. Брюгманом, і «Джонні награє» (1927) — втілена в Лейпцигу 1927 року. Два останні твори стали одними з найрепертуарніших європейських опер кінця 1920-х рр. «Джонні награє» загалом виконувалась на німецькомовних сценах 421 раз, і була втілена в 145 театрах світу.

Одна з перших постановок опери Кшенека «Джонні награє» відбулася у Відні й, побувавши на її прем'єрі, відомий російський музикознавець і композитор Б. Асаф'єв занотував: «Хоч би як там було, «Джонні» йде у Відні з тим же колосальним успіхом, що й усюди. Дійсно, ця від початку до кінця захоплююча і така, що відповідає смакам публіки, опера сприймається легко і безпосередньо. Звичайно, Кшенек тут трохи прикусив свого гострого язика, приховав іронію, підсилив емоційні моменти. Не знаю, як іде «Джонні» в інших містах Європи, але віденці, звичайно, вхопилися за сентиментально-любовні настрої й у своїй трактовці їх підкреслили. [...] По суті, ніякої постановки немає, та й, імовірно, нікому й на думку не спадає, якою вона може бути, і партитура «Джонні» залишається театрально зовсім невикористаною... Про театральну наскрізну дію, про ритм вистави, про органічне обігрування речей, про динаміку немає ніякої уяви. «Джонні» — річ, виконання якої абсолютно неможливе поза конструктивно-театральним підходом. Старомодні трюки, переважання довільного руху по сцені і такого ж довільного жесту над організованим сценічним рухом роблять усе, що відбувається на сцені, неможливо розхлябаним, не дивлячись на індивідуальне старання окремих більш менш передових виконавців. [...] Про декоративний бік вистави й казати нічого. Дешевий натуралізм кричить звідусіль: у справжньому глетчері, в убивчо «реальному» коридорі отеля, у синіх шовкових шпалерах кімнати коханців з «китайським» ліхтарем, у «справжньому» автомобілі, який стоїть і колеса якого рухаються значно повільніше, ніж панорамні, дуже погано намальовані декорації, які миготять із строкатістю хорошого таксі і т. і. [...] Вдаліші в постановці «Джонні» ті моменти, де в хід пускають принципи світлової реклами та вуличної світлової перспективи (як, наприклад, при «появі» веранди отеля після сцени на глетчері або при показі від'їжджаючого потягу й залізничної сигналізації»[600].

У Берліні, де «Джонні награє» втілив режисер-експресіоніст, перший постановник

Ернст Кшенек

на берлінській сцені експресіоністської драми Е. Толлера «Перетворення» Карл Гайнц Мартін, слід думати, вистава була здійснена у новаторському дусі. Адже безпосередньо перед постановкою «Джонні» Мартін поставив як музичну виставу Шіллерову «Орлеанську діву» в оформленні архітектора Бруно Таута. Сценограф спорудив на просценіумі готичну скляну споруду, яка була символом релігійної емоційної містики, що наснажувала героїню і спрямовувала її до конкретних дій. Крім того, режисер і художник намагалися досягти відповідності ритму рухів акторів і ритмічних перепадів під час промовляння Шіллерового тексту з ритмічними мотивами оформлення, яке відтворювало графічний і надзвичайно стилізований внутрішній простір католицького собору. «Лінії Таута то піднімалися, то різко злітали вниз, чи створювали якийсь орнамент із хвилеподібних площин. І в кожному епізоді декораційне оформлення акомпанувало голосам і рухам акторів, начебто стогнало і скрикувало їм у такт»[601].

Обидві широковідомі опери Кшенека «Стрибок через тінь» і «Джонні награє» у Радянському Союзі вперше були поставлені на сцені МАЛЕГОТу (Малого Ленінградського оперного театру) режисером М. Смоличем і диригентом С. Самосудом у 1927 та 1928 роках. А вже після цього опера «Джонні награє» Кшенека була показана в Москві (1929 — Музичний театр ім. В. Немировича-Данченка), Києві (1929) та Одесі (1930).

В Україні, а саме в Харкові, на початку 1928 року також начебто готувалися до втілення опери Кшенека. Зокрема, в харківській пресі з'явилося чимало публікацій, що анонсували «Джонні награє» як сенсацію в музичному світі Європи. На відміну від Б. Асаф'єва, що прохолодно поставився до її віденської прем'єри, кореспондент харківського журналу «Нове мистецтво» П. Була описував твір Е. Кшенека як вельми передовий, що мав успіх у пролетарських мас і потенційно пробуджував революційні настрої, а підтверджував це свідченнями про передпрем'єрне протистояння так званих «реакційних буржуазних кіл» і дирекції Віденської опери. Але найважливішим в оцінках харківських рецензентів 1928 року був точний аналітичний переказ змісту опери «Джонні награє», який уповні не проступив у жодній з майбутніх українських постановок.

Наприклад, автор статті в газеті «Вечернее радио» відзначив те, як «текст вдало поєднується з музичними намірами автора, являючись не побічним елементом, а необхід-

ною неминучою складовою частиною задуму»[602], тобто побачив цілісність оперного твору, яку так шукали його сучасники, а саме, що незвичайний зміст вимагає незвичайних музичних форм, зокрема шумових ефектів. Він же помітив, що всі перипетії, пов'язані з любовними історіями співачки Аніти та викраденням цінної скрипки у музики Даніеля, є не просто канвою заплутаного сюжету, а символізують ті кардинальні суспільні зміни, що відбулися в світі. Врешті-решт, і скрипка, вкрадена негром-джазистом Джонні, чия музика стала звучати повсюдно, і сама Аніта опиняються в Америці, а Даніель гине під колесами потягу і «в прекрасно та розумно поставленому апофеозі показано, як усе й уся весело, хвацьки й безтурботно танцює під звуки скрипки, що тепер виражає не відспівані мелодії старої Європи, а нові зухвалі мотиви нової епохи. Так відбувається музична революція, так на скрипці вкраденій у Європи, яка кінчає самогубством, новий час грає нові пісні»[603]. Проте саме в Харкові опера Кшенека «Джонні награє» не була поставлена.

Перша й остання київська постановка західноєвропейської експресіоністської опери готувалася досить довго й доволі ретельно. Ще завчасно до прем'єри, яка відбулася в останніх числах грудня 1929 року, в пресі почали друкуватися програмні виступи режисера М. Дисковського, статті диригента Л. Брагінського й художника О. Хвостенка-Хвостова. Та навіть в огляді останніх досягнень розвитку українського мистецтва згадувалося про майбутню постановку «Джонні награє»[604]. Пропагуючи твір Кшенека і пропонуючи шляхи оновлення оперного мистецтва, М. Дисковський, зокрема, писав: «Постава "Джонні" має, по-перше, показати досягнення музичної Європи, бо Кшенек з своїм оригінальним, багатобарвним талантом є музичний представник сьогочасного Заходу, а по-друге — знищити оперові штампи, змінити органічно структуру старого оперового театру й виявити ті шляхи, що ними повинні йти шукання нового музичного театру»[605].

Усі причетні до здійснення вистави, а це велика постановча група й провідні київські критики, що підтримували сценічне новаторство, вважали, «що ця опера гостро злободенна, її сценічні засоби надзвичайні й нові», що «це формально-революційна вистава» та «перший етап до майбутнього індустріального театру». У дописі відомого українського театрознавця й поета, а на той час завідувача літературної частини Київської опери, Миколи Вороного, видрукуваному ще до прем'єри, подавалась докладна характеристика змісту опери Кшенека, режисерського рішення і, головне, самого музичного матеріалу.

«Музика Кшенекового твору будується на трьох контрастних елементах композиційної фактури, — пише він, — на велично-холодній темі глетчера (її чуємо в короткій увертюрі), на пристрасно-ліричних мелодіях представника старої культури Макса і на дзвінко-бунтівничих ритмах джазбанду, що є показчиком розкладу старого світу. Цікавий для нас і той конкретний матеріал — радіо, телефон, авто, поїзд-експрес, вокзал, вулиця — з якого постає урбаністичний стиль нової опери й який, треба думати, зуміє з належним ефектом використати М. Дисковський в конструктивно-реалістичнім оформленні О. Хвостова. [...] Відповідно режисерському замислові, п'єсу поділено на 12 кадрів,

що становлять три частини, з двома антрактами поміж ними: між кадрами встановлено додаткові інтермедії, в музичному тексті зроблено невеликі купюри...»[606].

Дійсно, сценічне втілення опери Е. Кшенека у Києві, на відміну від Відня, відзначалося несподіваністю режисерського й сценографічного рішення, застосуванням численних видовищних трюків, поєднанням засобів кіно та цирку. Для сценічного образу індустріального урбаністичного світу й швидкісної зміни декорацій художник О. Хвостенко-Хвостов придумав рухому металеву електрифіковану конструкцію. Як для вітчизняного оперного театру, подібне сценічне оформлення було безперечним новаторством: рухомі різновеликі сегменти амфітеатру утворювали на кону високий пандус-півколо, з якого вниз на естраду, що сама по собі виникала посередині, й де відбувалися танцювальні сцени, яких у виставі було чимало, вели металеві східці, на кшталт тих, що влаштовуються у басейні.

«Щодо постави, — писав здивований сценічними новаціями Л. Ревуцький, — то тут дещо з боку самої техніки іноді бувало почасти незрозуміло і незвичне для нашого ока, зокрема, і та система сходів, що місцями нагадували звичайні купальні, сцена з автомобільним рухом, сцена на станції і дещо інше не можна не відзначити як ефектно і вдало розроблене»[607]. «Цікаве реалістично-конструктивне оформлення сцени Хвостова, — наче продовжував його думки Я. Юрмас, — де маємо нову спробу світловими ефектами виобразити рух автомобіля, подано рух поїзда, фото глетчера, світлову рекламу вулиць тощо»[608].

Урбаністично-конструктивістське оформлення, де предметний речовий світ не відповідав реальним параметрам, було певним відповідником так званій «застосовній» музиці Е. Кшенека, про яку докладно написав рецензент Я. Юрмас. «Кшенек у "Джонні" робить спробу деструктувати той естетичний канон, що існував раніше в оперовій творчості, і збагатити галузь "чистої" музики за рахунок "застосовної", стилізовано використовуючи деякі ритми, позбавлені солодкуватого естетизму, інтонацій тощо»[609]. «Застосовною» музикою на той час називали таку, що утворювалася із шумів «виробничих процесів» (гудки, дзвінки, грюкіт машин, трамваїв, поїздів, звукової реклами вуличних продавців), із голосу політичного життя суспільства (демонстрації) та релігійної відправи, звуків, що супроводжують медицину, тощо. Прикметно, що про «музику шумів» ще на початку 1920-х рр. писав один з українських футуристів Гео Шкурупій в статті, що мала назву «Музика шумів», бідкаючись, що «нова музика створюється із шумів..., на жаль ми не знаємо, чого досягли шумісти в Італії».

Роками пізніше Т. Адорно висловився з приводу Кшенекового експериментаторства зі звуками так: «Задовго до того, як були передбачені можливості тотального відтворення музики, зокрема електронного, в поєднанні з відомим впливом хаотичної ірраціональності дадаїзму, в юнацьких роботах Кшенека панувала мрія про технічний твір мистецтва. Своїми мареннями-передбаченнями, своїми ворожими Я відмовами від усякої виразності вони висловили те, над чим до цього часу працює вся музика: універсальне оречевлення, під владою якого вона перебуває й суперечити якому може, лише приймаючи його.

Кшенек реєстрував все це сліпо і глухо, як історичний хронометр. Він корився якомусь диктату, можливо, не зовсім собі уявляючи сенс усього цього. Рідко коли музика була настільки індиферентною до звучання, як його»[610].

Разом із тим штучна, «оречевлена» музика в конструктивному сценічному оформленні передавала авантюрно-детективний мелодраматичний сюжет. З приводу змісту Кшенекової опери більшість рецензентів писала, що ця типово буржуазна мелодрама для радянського суспільства нецікава і неактуальна. Але режисер М. Дисковський увів поза задумом автора опери певні соціальні акценти. «Хореографічна інтермедія, що йде в коридорі ресторану, це — чи не найяскравіше місце в усій поставі: характерні, повні сатири на буржуазне суспільство, танки військових і цивільних гультяїв, стрункі, впевнені крики робітників, поліцаїв, що жахаються робітників, а за спиною погрожують, юрба зголоднілого, покаліченого люду, що його буржуазія замість хліба "годує" дегенеративно-клоунським танком, — усе це подано в виразних контурах, лініях, рухах»[611].

Музика для цих хореографічних інтермедій була запозичена з іншої опери Кшенека «Стрибок через тінь», відтак, «загальний стиль постави вже не можна назвати цілком соціально нейтральним, як це можна сказати про московську поставу цієї опери, — писав Б. Савінов. — Проте постановник, розуміючи, очевидячки, відсутність великого значення в ідеологічній характериці окремих героїв, змалював центральні фігури композитора Макса та негра Джонні в нейтральному освітленні. Це цілком правильно і в цьому київська вистава вигідно відрізняється від ленінградської, де симпатії режисера перенесено на життєрадісного негра, а у композитора Макса особливо підкреслено занепадницькі риси»[612].

Перші вистави «Джонні награє» у Києві викликали серед критиків та мистецького загалу бурхливу полеміку. З одного боку, фахівці констатували вдале втілення як суто музичними засобами, так і специфічними прийомами художнього оформлення типових ознак сучасного індустріального міста: йшлося про вуличний гамір, звуки вокзального перону, рух автомобілів, поїзда і т. і., про джазову музику та виконання модних танців як-то шіммі й чарльстон. З іншого ж, на сторінках ряду періодичних видань обстоювалася думка про недоцільність включення опери до репертуару радянського театру, оскільки висвітлення життя західної богеми не відповідало ідеологічним запитам мас[613].

Не дивлячись на загальне схвальне ставлення до режисури й сценографії, думки про виставу були надто протилежними, аби вона могла довго втриматись у репертуарі. Так, оглядач журналу «Глобус» зазначав: «За прислів'ям — "До старих міхів наливається нове вино". В опері ми маємо протилежне: в нові міхи часто наливається вино старе. Як талановито не зробив режисер Дисковський політичні інтермедії в "Джонні грає" Кшенека, а річ лишилася все одно порожньою соціально, в цілому беззмістовною, непотрібною»[614].

Гостро критикував вибір керівників київської опери І. Белза: «Дивує те, — зазначав він, — що опера не ознайомила нас з такими видатними творами сучасного експресіоніз-

му, як "Войцек" Альбана Берга, "Дальній дзвін" Шрекера або якою-небудь оперою Шенберга. Правда, нам показали "Джонні грає", але, на мою думку, музична вартість цієї опери цілком вичерпується великим попитом на фокстрот та джазмузику в сучасній Європі. Складна партитура опери знайшла доброго інтерпретатора в особі диригента Л. Брагінського. [...] Було б бажано, щоб дирекція, не захоплюючись експериментами на зразок "Джонні грає", ознайомила нас з «Воццеком» А. Берга, оперою, що, на мою думку, є величезне досягнення світової музики»[615].

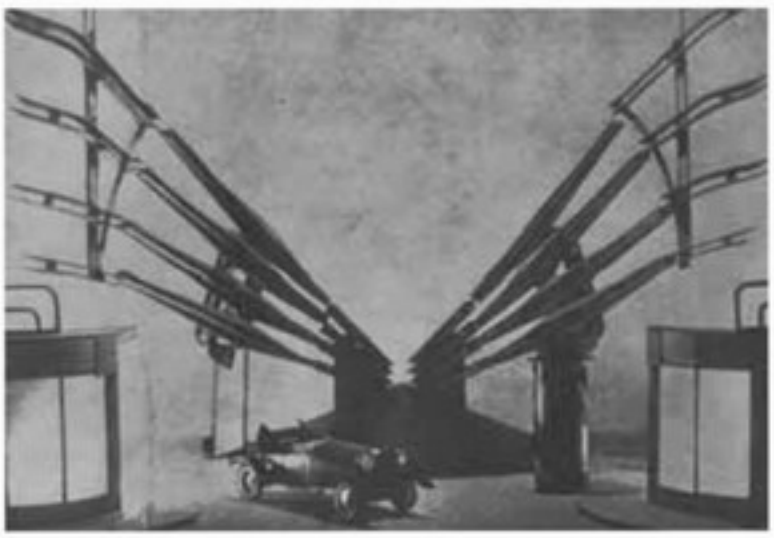
Все це, зрештою, вирішило долю Кшенекового твору на київській сцені. Вистава, на яку було виділено коштів чи не найбільше за всю історію театру, як зазначалося в одній з оглядових статей, видрукуваній через півроку після прем'єри, пройшла лише 12 разів[616] і більше ніколи не поновлювалась.

Єдине, в чому незаперечно сходились усі критики і глядачі, — це прекрасні акторські роботи молодих артистів Київської опери і передовсім Зої Гайдай. Відтак, І. Белза писав, що «насамперед, слід відзначити виключні сценічні й вокальні дані артистки Гайдай, особливо в опері "Джонні грає", де артистка подала цілком закінчений і гостро інтерпретований образ Івони»[617]. «Загалом гра акторів надзвичайно драматична. Зокрема, незвичайна для опери є експресивна гра Гайдай. Неоперовий, а живий типаж утворюють Зубарьов (Джонні), Бишевська (Аніта), Лисянський (Даніель)», — доповнював автор «Радянського мистецтва»[618].

Але навіть після прем'єри постановник «Джонні награє» М. Дисковський не припиняв пропагувати в пресі творчість Кшенека. Він закликав використовувати досвід цього композитора: «Не вважаючи на негативну для нас ідеологію, формальна сторона цієї опери яскраво доводить, що можна писати оперу на сюжет наших днів, про сучасних людей. Адже зміг Кшенек подати вокзал, хід паровозу, авта, телефон, глетчер тощо»[619].

Дійсно, в музичній практиці пізнього експресіонізму дуже активно використовувався так званий побутовий звуковий фон, який утворювався не лише із популярних мелодій 1920-х рр., а також із виробничих, побутових шумів, таких актуальних і важливих для радянського мистецтва. Таким чином в музиці реалізовувалася ідея урбанізму, що принесла в мистецтво обов'язкові прикмети життя величезного міста-монстра, на якій, частково, базувалися окремі постулати експресіоністичного мистецтва. В моделі «радянського» експресіонізму урбанізм, звичайно ж, підмінювався ідеєю індустріалізму, дуже популярною на етапі індустріалізації промисловості в СРСР. Саме цей момент підміни урбанізму індустріалізмом й пропонував використати М. Дисковський творцям нових радянських опер, замінюючи гомін міста гомоном виробництва.

Ще драматичнішою була історія постановки опери «Джонні награє» в Одесі, де вона втрималася в репертуарі трохи більше місяця. Прем'єра «Джонні награє» в Одеській опері в режисурі вихованця петербурзького театру музичної драми, учня Й. Лапицького, Я. Гречнєва та оформленні художника І. Назарова відбулася 15 січня 1930 року. Як і в Києві, до вистави в Одесі серйозно готувалися, й преса подавала анон-



Конструкція І. Назарова
до вистави «Джонні награє»
Е. Кшенека, Одеська Держопера

си та статті-роз'яснення щодо змісту твору Кшенека і специфіки новітньої музики. Як і в Києві, на сценічне втілення були витрачені значні кошти, зокрема, Б. Лятошинський, чий «Золотий обруч» було поставлено кількома місяцями пізніше, повідомляв Р. Глієра, що «На неї (оперу Лятошинського. — *Г. В.*) дали всього 7 тисяч, у той час як, наприклад, на "Джонні" дали 16 тисяч»[620].

Ще до прем'єри дописувачі одеської газети «Вечерние известия» і журналу «Шквал» попереджали потенційного глядача про незвичність музики Е. Кшенека та сценографії І. Назарова. «Постановка цієї опери буде, мабуть, цікавою демонстрацією тих музичних форм і напрямів, які зараз домінують в Західній Європі. Декораційне оформлення виготовлено художником Назаровим, завдання якого — не натуралістичне зображення міста, а створення загальної схеми зовнішніх ознак, які б сприяли певним візуальним враженням», — писав газетяр[621]. А на сторінках «Шквалу» ці думки знаходили своє продовження: «Оформлення художника Назарова має завдання не натуралістично подати місто, а побудувати деяку загальну схему зовнішніх його явищ, схему, що набуває великої конкретності, як запровадити в її сферу фактурно оброблені реальні деталі конструкції. Основні принципи вистави — світло, як спосіб усунути декоративні форми і площі, максимально навантаживши світлові можливості»[622].

Завдяки фотографіям макетів до вистави, надрукованих на сторінках тогочасної одеської преси, можна скласти певне уявлення про сценічне рішення, запропоноване І. Назаровим. Хоч як дивно, розробки одеського художника для оперної вистави виглядали значно радикальніше, ніж запропоноване О. Хвостенком-Хвостовим у Києві. У сценографії Назарова практично зовсім був відсутній предметний світ в його реальних вимірах, на відміну від того, що у Хвостенка-Хвостова зберігалися деякі параметри реалістичного оформлення: наприклад, були нормально функціонуючі двері готелю з номерами та східці.

На сцені Одеської опери розташовувалися мобільні металеві конструкції, що не мали конфігурації та обсягів реальних, як-от будівельні риштування, заводські ферми тощо, які застосовувалися, припустімо, в сценографії В. Меллера. Це були цілком фантастичні гігантські зігнуті залізяки на платформах, які своїм положенням на сцені моди-

фікували простір, роблячи його то відкритим і великим (сцена на вокзалі й на вулиці), то закритим, обмеженим і стисненим (сцена в готелі). Предметний світ з'являвся в оформленні І. Назарова виключно у вигляді окремих знаків, як-от гігантський жіночий черевик і такого ж розміру автомобіль, аби дати можливість глядачеві зорієнтуватися, де відбуваються події.

Умовним був також показ глетчера (льодовика) в одеській постановці. За сюжетом композитор Макс знайомиться з акторкою Анітою на глетчері, тому певна частина музики опери Кшенека — це була музика звучання глетчера — жіночий хор і музика в увертюрі. У той час як у Хвостенка-Хвостова виникало зображення глетчера на полотні-екрані, яке, зрештою, зовсім не було схоже на справжній льодовик, то у Назарова панорама глетчера з'являлася на великому планшеті, що містився на конструкції, яка нагадувала гігантський пюпітр, у прорізі, наче вид через бінокль.

Досить ефективно використовувалося в одеській постановці, що «базувалася на сценічній інженерії та трюкізмі» й кіно. Так, застосування ефекту рухливих вогників створювало враження, що Джонні швидко мчить на машині, тікаючи від поліції, а завдяки кінопроекціям здавалося, що він на повному ходу вилітає з неї, чіпляється за високий ліхтар, потім стрибає на пролітаючий поїзд. У фіналі опери, засліплюючи зал електричними ліхтарями, нестримний поїзд «мчав» на глядача у білих хмарах диму.

Успіх новітньої одеської оперної режисури та сценографії відзначала більшість рецензентів: «Не завдяки своїй музиці і сюжету, зусилля наших постановників Назарова та Гречнєва заслуговують на визнання та увагу, — писав один з них, — оскільки, незалежно від застосування, постановка знаменує колосальний прогрес оперного театру, його гнучкість і винахідливість, які будуть використані свого часу і у належному місці. Багато труднощів представляє опера для сольних виконавців. Тут — ставка на нового оперного виконавця, на режисерську роботу з "людським матеріалом"»[623]. Але, незважаючи на те, що загалом рецензенти хвалили і постановників, і виконавців, як-от Співак–Івону, Жуковську–Аніту, Іванова–Джонні, Снібровського–Даніеля, вердикт робітничого глядача був однозначний: оперу необхідно зняти з репертуару.

На початку лютого 1930 року в Одесі відбувся відкритий диспут, на якому обговорювалася діяльність директора театру П. Кривня (в подальшому його звільнили з посади) й режисера Я. Гречнєва. На диспуті «переважна більшість висловилася, що постановка "Джонні награє" нам не потрібна, що ця опера за своїм змістом та ідеологічною установкою чужа нам, і жодні режисерські хитрощі не зроблять її радянською. Музична структура опери відзначається безсумнівним новаторством та оригінальністю, але вона скоріше урбаністичного характеру, ніж індустріального, якою її намагаються подати директор театру і постановник. Шалений успіх цієї опери за кордоном пояснюється фокстротами й чарльстонами. Робітничому глядачеві це, зрозуміло, не потрібно. Тому "Джонні" опера не класова, а касова і на неї радо відгукнулося одеське міщанство та обивателі»[624].

Практично одразу після прем'єри «Джонні награє» в Одесі, 26 березня 1930 року від-

булася всеукраїнська прем'єра опери Б. Лятошинського «Золотий обруч» (лібрето Я. Мамонтова за повістю І. Франка «Захар Беркут»). Цю виставу також оформлював І. Назаров, а режисером виступив С. Бутовський, диригентом — С. Столерман.

Контекстуально першовтілення «Захара Беркута» як опери пов'язано з грандіозними планами українських радянських керівників культури й ідеологів мистецтва, зумовлених, певною мірою, політикою українізації, що проводилась М. Скрипником, створити серію взірцевих музично-сценічних творів. За державними замовленнями мали бути написані опери «Маруся Богуславка» (Р. Глієр) (не була створена. — *Г. В.*), «Лісова пісня» (М. Вериківський), «Самійло Кішка» (Б. Яновський), «Кармелюк» (В. Костенко), «Захар Беркут» (Б. Лятошинський). Як бачимо, йшлося переважно про історичні сюжети, перейняті духом патріотизму, якими також можливо було скористатися з пропагандистськими цілями, експлуатуючи національне минуле з метою прорадянської агітації та українізації одночасно.

Вибір Франкової історичної повісті «Захар Беркут» для популяризації в радянському середовищі, що на сьогоднішній день здається цілком логічним, з урахуванням українських культурно-політичних реалій 1920-х–1930-х рр., направду є досить дивним. Адже в ці роки в підрадянській Україні практично відсутні п'єси І. Франка на сценах українських театрів: поодинока вистава «Украдене щастя» була здійснена Б. Романицьким на сцені театру ім. М. Заньковецької 1923 року. На відміну від Галичини, де з'являються вагомі франкознавчі студії М. Возняка, в підрадянській Україні друкуються окремі статті К. Довганя, М. Драй-Хмари, М. Зерова, А. Музички, П. Филиповича.

Ймовірніше за все, ініціатива звернутися до цього тексту належала лібретистові Якову Мамонтову, вихованому на кращих національних літературних зразках. Крім того, Мамонтов по-справжньому опікувався розвитком нової української опери, проблемам якої присвятив кілька гострих публікацій у харківських часописах.

Текст Івана Франка, якому письменник надавав цілком конкретного національно-патріотичного звучання, обумовлюючи це естетикою пізнього романтизму, через півстоліття після написання, за задумом Я. Мамонтова, мав почати нове активне функціонування в принципово іншому контексті. На його думку, «Героїчна боротьба тухольської громади своїм емоційним змістом цілком співзвучна героїчним змаганням пролетаріату. [...] Не слід забувати, що революційне мистецтво не обмежене (щодо вибору сюжету) ні часом, ні простором, а співзвучність нашій добі зумовлюється не сюжетом як таким, а відповідною інтерпретацією його. Хронологічно далекий сюжет може звучати як найближча сучасність, коли подається за нашим настановленням та нашою методою. Я певен, що робітничий глядач виноситиме з "Золотого обруча" саме ту бадьору, вольову зарядку, що так потрібна йому в його сьогоднішній боротьбі за соціалізм», — пояснював Я. Мамонтов[625].

Відповідно до завдань нової української опери лібретист Я. Мамонтов і композитор Б. Лятошинський «дещо змінили фабулу літературного першоджерела. [...] У їх версії один з основних героїв повісті Максим гине у тяжкій битві з поневолювачами. Додатково

введено народно-символічний образ ворожки-провісниці Маври, — як уособлення сумних народних дум, страждань і печалі. Її постать знадобилась, аби надати музиці більшої "романтичної епічності", наблизити виразовий комплекс до специфіки давньої (ще дохристиянської) обрядовості, котра довгий час панувала в побуті й віруваннях українських горян і якою пройнята вся повість І. Франка»[626].

Те, що здається сьогодні парадоксальним зближенням потреб пролетарського глядача і психологізованого романтичного письма І. Франка, мало певне підгрунтя. Адже в обох випадках йшлося про соціальну утопію, окреслену більшовиками й начебто втілену тухольцями в минулому. Тухольська громада, її устрій, функціонування, способи самоорганізації — це омріяна Франкова утопія, зреалізована ним у жанрі історичної повісті як письменником і виношена як політиком. Для мрійника Я. Мамонтова, публіцистика й мистецька критика якого буквально рясніє утопічними проектами, в оперній реалізації «Захара Беркута» ці дві утопії наче з'єднувалися, починали існувати в одному метафоричному часо-просторі сцени.

Метафора соціальної мегаутопії для Я. Мамонтова стала квінтесенцією образного рішення майбутньої вистави: за його задумом опера мала називатися не «Захар Беркут», як у автора, а «Золотий обруч». Таким чином, легендарне ім'я головного героя підмінювалося словосполученням, витвореним із двох сакралізованих понять — золото (найдорожче, найцінніше) й обруч (коло, оберіг, замкнений простір — внутрішній світ). Втім, така соціальна утопія, створена на національному матеріалі, не була регламентована радянськими ідеологами й практично нічого із того, що планував Яків Мамонтов, не здійснилося.

Дещо інакше виглядає творчий задум композитора, який, певною мірою, сприйняв Франковий історичний матеріал як міфологічний, співвіднісши його з легендарними переказами про давніх германців, чий епос був сюжето- та смислоутворюючим в операх Р. Вагнера. Мужність, героїзм, відданість батьківщині, народові, всеперемагаюча любов — ці моральні імперативи й протилежні їм людські якості, як-то ницість, лицемірство, зрадництво, підступність стали програмними тематичними імпульсами музики Б. Лятошинського. Виходячи з цього, композитор створював оперу, подібну за своїми структурно-композиційними характеристиками до творів Вагнера. Як писала свого часу М. Загайкевич, «у побудові образної системи твору Лятошинський спирався на принцип лейтмотивізму — наснаження оркестрової партії виразними темами-символами та їх активним розвитком. Лейттеми використані композитором широко і різноманітно: для характеристик окремих персонажів, почуттів, явищ»[627]. Вагнерівські інтонаційно-мелодичні інтенції відчувалися також безпосередньо в музичному матеріалі.

Проте, виходячи з численних відгуків на вистави в Києві, Одесі та Харкові, надії на успішну сценічну долю «Золотого обруча» ні у Б. Лятошинського, ні у Я. Мамонтова не виправдалися. Різні й, водночас, взаємообумовлені складові оперного твору та його сценічної інтерпретації не були поєднані єдиними естетичними параметрами й перебували в конфронтації. Адже лібрето Я. Мамонтов створював за зразком класичної «старої»

Сцена з вистави «Захар Беркут»
Б. Лятошинського, Одеська Держопера

опери XIX ст., музика відрізнялася новаторством й тяжінням до експресіонізму, а режисерські рішення в Києві та Харкові нагадували монументальні інтерпретації опер Р. Вагнера. Практично не був сприйнятий мистецьким загалом новаторський за своїми стилістичними характеристиками музичний матеріал Б. Лятошинського, не зрозумів глядач і постановчих прийомів оперної режисури В. Манзія, М. Форегера, сценографічних експериментів І. Назарова, О. Хвостенка-Хвостова й А. Петрицького.

В усіх трьох театрах, де була поставлена опера Б. Лятошинського, вона йшла під різними назвами: «Захар Беркут» — в Одесі, «Беркути» — в Києві та «Золотий обруч» — у Харкові. Загалом радянська критика не схвалила наближення давньоукраїнського історичного матеріалу до соціалістичної дійсності, між двома утопіями не відбулося бажаного єднання, причини чого дописувачі вбачали в недоліках лібрето. «Опера "Захар Беркут" за твором Ів. Франка подає нам тяжку сторінку з життя Галичини, — писав один з критиків, — коли на Русь напала Золота Орда Чінгіс-Хана. Через усю оперу проходить кохання простого "смерда" Максима Беркута до доньки боярина Мирослави. Це кохання кінчається смертю Максима. Всю ж соціальну суть Франкового твору лібретист затушкував цим коханням. Нам дуже дивно, чому НКО (Народний комісаріат освіти. — *Г. В.*) замовив композиторові Лятошинському написати музику до такого сюжету, що жодної соціальної вартості не має. Режисер Манзій (йдеться про київську виставу. — *Г. В.*) всіляко домагався якогось соціального загострення цієї опери, щоб звести кохання на другий план і більше випнути боротьбу за землю громади і князя. Але ми вважаємо, що з також бажаною заміною непотрібного кохання — клясовою боротьбою — йому не пощастило»[628].

Вочевидь, Яків Мамонтов як лібретист просто не зміг повністю переакцентувати твір Івана Франка, перевести зміст твору в площину соціального протистояння, необхідну замовникові, зробити щось на зразок соціально-політичного памфлету. Численним критикам опери там не вистачило, передовсім, класової боротьби. А можливості для цього, як зазначалось в публікаціях, були, бо треба було наголосити «на боротьбі вільної людності тухольців проти боярина, початок експлуатації, позаекономічної експлуатації, що через багато часу призвела до нової економічної експлуатації повинні були акценту-

вати творці опери. Причина їхньої безсумнівної помилки полягає в тім, що вони не зрозуміли основного моменту марксівського мистецтвознавства, що для нового змісту потрібна нова форма. Вони хотіли вкласти можливий революційний зміст, момент первісної класової боротьби в рамці заяложеного оперового канону, де обов'язково одну дію моляться богу, золотому чи іншому обручеві, одну дію смерд кохає боярську дочку, одну дію ворожка передбачає смерть і одну дію переповнюють геройські, дійсно "оперові" вчинки всіх героїв разом»[629].

Борис Лятошинський надзвичайно болісно сприймав усі перипетії, пов'язані з процесом сценічного втілення свого твору в Одесі. У листі до Р. Глієра він писав: «Режисер непоганий. Він досить точно в усьому розібрався, і якщо я не згоден з ним в окремих деталях, то загальний характер і стиль постановки, як на мене, вірний. Біда лише в тому, що йому на кожному кроці вставляють палки в колеса. Він українець (Бутовський), у театрі є сильна російська партія. Диригент Столерман поставився добросовісно до своєї роботи, але оскільки йому надали порівняно мало репетицій, то в оркестровій частині немає тонкої художньої обробки. Декорації порівняно хороші, але у всякому разі могли б бути і набагато сильніші та яскравіші. Є в них якась одноманітність. Що стосується артистів, то вони всі по можливості дали все, що могли, і проти них я нічого не можу сказати»[630].

Власне одеська критика обережно й неоднозначно поставилась до вистави. «Великий інтерес являє собою постава нової опери Лятошинського — "Захар Беркут", — відзначав рецензент. — Але сюжет запозичено з далекого історичного минулого, лібрето написано невміло, а модернізована музика надто складна для масового глядача. Крім того, постава була дуже громіздким конструктивом. Проте для української оперової сцени постава цього твору є велика театральна подія»[631].

Конструктивом критик називав щось на зразок монументальної багаторівневої піраміди, яка містилася в центрі сцени на тлі величезних геометричних малюнків на кількох завісах, що перекривали одна одну, наче гігантські прапори. Геометризований і абстрактний розпис завіс, на деяких з яких були намальовані ще й великі знаки-ієрогліфи, мав водночас означувати гори і створювати масштабне, насичене містикою тло. Певною мірою таке просторове рішення й особливим чином організовані масові сцени, в яких тухольці нагадували персонажів з «Кільця нібелунгів», було спорідненим з естетикою експресіонізму, з тим, що можна було побачити в фільмах німецького режисера Фріца Ланга.

У Києві ж «Беркути» (під такою назвою тут була поставлена опера, аби глядач не переплутав її з наступною прем'єрою балету Д. Шостаковича «Золота доба») відкривали новий сезон 1930–1931 рр. Сценограф О. Хвостенко-Хвостов розташував на сцені пологі пандуси-напівкола, які водночас формували образ простору Тухольської долини, оточеної горами, його замкненості, обмеженості й величності, передавали символіку магічного золотого обруча й відповідали експресіоністсько-конструктивістським вимогам театру першої третини XX ст. З іншого боку, в цій постановці була присутня історична конкретика, зокрема в костюмах, перуках, гримах і пластиці.

Сцена з вистави «Золотий обруч» («Беркути») Б. Лятошинського, Київська Держопера

Як зазначав свого часу Ю. Станішевський, «кожна розгорнута масова композиція, кожна скульптурно виразна й органічна мізансцена, кожна пластична чи декораційна деталь — все це живилося емоційно-філософським змістом і героїко-романтичними настроями талановитої музичної драматургії. [...] Сміливо поєднавши побутові й архітектурні деталі стародавнього гуцульського селища з умовною конструкцією, що заполоняла сцену, і своїми різкими контурами на тлі бездонної блакиті нагадувала круті карпатські схили, художник майстерно переплів в єдиному декораційно-образному розв'язанні елементи колоритної етнографії з найновішими досягненнями тогочасної театральної техніки. А розшиті барвистими гуцульськими орнаментами, театралізовано-достовірні костюми ефектно виділялися на тлі колористичної гами гірських картин. І якщо в декораційно-художньому рішенні реалістичні побутові деталі цікаво злилися з символічними сценічними формами, то в режисурі спектаклю принципи життєво правдивої індивідуалізації героїв органічно поєдналися з узагальненою масштабністю композицій та переосмисленими прийомами "єдиного руху" і пластичної поліфонії»[632].

Втім, попри очевидність значних творчих здобутків київської постановчої групи, в місцевій пресі розпочалася надзвичайно гостра полеміка щодо вистави, у якій мистецькі питання тісно перепліталися з питаннями політичними й соціальними. Більше того, в цьому випадку маємо показовий приклад критики критикою, оскільки перші, професійні відгуки не задовольнили офіційних ідеологів і викликали, на догоду владі, заперечення фахових оцінок з боку інших дописувачів.

Першим виступив постійний рецензент «Пролетарської правди» Я. Юрмас, вмістивши на шпальтах газети розлогу й цілком схвальну статтю. «Вокальні партії здебільшого написані в стилі драматизованого речитативу: тільки окремі монологи та хорові пісні мають пісенний склад. Як видно, автор поставив собі завдання дати музику, що була б органічною складовою частиною сценічної дії. [...] Режисер Манзій, опрацював оперу в тому монументальному плані, в якому написано й самий твір: величність рухів, сумарна колективність їх влучно підкреслює монументальність того епосу»[633]. Позитивно оцінив музичний матеріал і В. Івановський, почавши з того, що музика «яскраво ілюструє класову боротьбу. Опера розпочинається яскравою і сильною увертюрою, побудованою

на трьох мотивах, що характеризують три моменти: золотий обруч (символ вільності й незалежності тухольців), любов Максима й Мирослави, смерть Максима. У подальшому показано [...] ще десять музичних характеристик (лейтмотивів). Така кількість лейтмотивів, що супроводжують героїв, а також ілюструють окремі моменти драми, не лише не розпилює музичне ціле, а навпаки, сплітаючись і повторюючись кілька разів протягом опери, поєднує її окремі частини в єдине ціле, надаючи певну монументальність музичній формі»[634].

Надалі ж почалося відверте цькування спектаклю: майже третина одного із чисел «Радянського мистецтва» була присвячена «Беркутам», його сторінки рясніли фотографіями з вистави В. Манзія та О. Хвостенка-Хвостова й негативними відгуками, кількість яких зростала в геометричній прогресії і, зрештою, виявилась критичною. Рецензенти закидали «Беркутам» в основному відсутність справжнього революційного змісту, а Юрмасові — чіткої виваженої позиції. Його лаконічний опис сценографії О. Хвостенка-Хвостова, у якій використовувалося обертальне коло, що своєю формою влучно підкреслювало коло золотого обруча, став предметом іронії. Те, що здавалося Юрмасові точним і влучним, а саме зображення золотого обруча ще й на прапорі тухольців, рецензентові київського журналу «Радянське мистецтво» видавалося зайвим. «Невдале оформлення опери. Режисура заявляє, що стиль опери конструктивний. Це знов помилка. [...] Оформлення "Беркутів" не конструктивне, а символістичне. Хіба дозволяє конструктивізм нічим невиправдане спускання другого золотого обруча з неба (одного було мало?), щоб більше підкреслити, що головне в опері — це той самий (кому потрібний?) золотий обруч. Хіба конструктивізм дозволяє ці мало кому зрозумілі гори, що їх виконано цілком символістично? Символізм нам не потрібний. Це є хиба оформлення»[635]. Відтак, кількість негативних зауважень у Києві виявилась критичною: через місяць опера була знята з репертуару, більше не поновлювалась, а її нова постановка з'явилася лише 1989 року.

У Харкові «Золотий обруч» з'явився останнім, у жовтні 1930 року, в режисурі М. Фореггера (диригент А. Маргулян, художник А. Петрицький) під своєю оригінальною назвою. Затримка з прем'єрою на столичній сцені сталася через те, що в приміщенні Харківського оперного театру навесні 1930 року відбувався горезвісний процес СВУ — гучна політична справа, що розглядалась публічно, під час якої було засуджено близько 45 представників української інтелігенції та видатних діячів культури, і про який іронічно й болісно перешіптувалися: «Опера СВУ музика ДПУ (Державне політичне упправління, пізніше НКВС. — *Г. В.*)»

Зрештою, й ця вистава одразу після прем'єри була визнана невдалою, хоча її рецензенти не вдавалися до таких поверхових закидів, як-то відсутність соціального й класового змісту. «Однією з причин невдачі цієї постави є тональна музика витонченого занепадницького та містичного характеру, незрозуміла та чужа для радянського глядача, — пояснював кореспондент журналу "Мистецька трибуна". — Але вина невдачі цієї опери

не лише композитора, але й режисера, який, захопившись розв'язанням проблем абстрактних формалістичних досягнень, поглибив помилки композитора, ввівши елементи містики та занепадництва до самої вистави. Внаслідок цього опера за своїм загальним ритмом вийшла надзвичайно далекою від сучасних темпів реконструктивної доби, і її було знято з шести вистав»[636].

Як свідчать різні дослідники, саме режисура М. Фореггера була позначена певними мистецькими відкриттями. «Особлива увага приділялась ретельній ритмо-пластичній розробці багатопланових і поліфонічних масових сцен. Тут режисер широко звернувся до "єдиного руху", але, спираючись на емоційно піднесену диригентську інтерпретацію А. Маргуляна, відтворив у розгорнутих пластичних композиціях не стільки ритмічну структуру, скільки образний лад музики композитора. В режисерській роботі М. Фореггера модний формальний прийом — "єдиний рух" набув певного ідейно-емоційного змісту, внутрішньої музикальності і став промовистим засобом розкриття незборимої єдності Тухольської громади»[637].

А як зазначив дослідник творчості М. Фореггера О. Чепалов, «музичний стиль опери, підкреслено ораторіальний, який нагадує неспішні й урочисті опери Вагнера, визначив і характер постановочного рішення. Петрицький і Фореггер розміщували хор на сходинках конструктивістських декорацій, створюючи майже архітектурну композицію, яка одночасно нагадувала похмурі скелясті гори»[638]. Втім, саме сценічне оформлення А. Петрицького, на думку деяких рецензентів, було чи не найбільшою вадою спектаклю: «Він (А. Петрицький. — *Г. В.*) дав цікаве оформлення, але виконав його в сірих та темних кольорах. Глядач взагалі звик, що Петрицький, так би мовити, грає фарбами і був в деякій мірі розчарований»[639].

Опера «Золотий обруч» Б. Лятошинського, що в опосередкованому вигляді представляла Франковий текст, повинна була стати знаком успішного колективного громадського життя, втіленого Я. Мамонтовим в символіці золотого обруча. Але мистецька контекстуалізація Франкового першотексту в радянських реаліях 1930-х рр. позбавила його самостійності й, відповідно, естетичної цінності, реанімувати яку могло лише нове успішне життя мистецького твору.

Поза тим, що харківська вистава створювалася в найбільш політизованій атмосфері, в її оцінці більшою мірою спрацьовували естетичні чинники і це засвідчує зміну мистецьких орієнтирів у цілому: від авангардного театру до театру «зрозумілих життєвих» форм, театру соцреалістичної стилістики. Не встигши визріти, українська нова опера, фундаментом створення якої мали стати визначні епізоди з національної історії, передчасно припинила своє існування. І справжнім заручником цієї ситуації виявися прозовий текст І. Франка, точніше його подальше функціонування в мистецько-суспільних реаліях й, зокрема, на вітчизняній сцені. Дійсно, контекст радянського мистецтва, у якому почав «жити» Франковий текст, до цього моменту практично невідомий загалові Наддніпрянської України (майже кожна з рецензій на виставу розпочиналася переказом змісту), був

винятково політизованим, а саме мистецтво — свого роду дзеркалом, знаком радянського часу. Як зазначив свого часу Я. Мукаржовський, при вивченні мистецтва «необхідно розглядати художній твір як знак, що складається із чуттєвого символу, витвореного митцем, із "значення"(естетичному об'єкту), що перебуває в колективній свідомості, та із ставлення до означуваного предмету, що тяжіє до суспільного контексту суспільних явищ»[640].

Експресіоністичний звукоряд, який явно суперечив традиційному українському мелосу, з великими труднощами освоювався вітчизняним слухачем. Проте, остання спроба впровадити гостросучасне музичне начало в практику українських оперних театрів була зроблена тоді, коли на початку 1930-х рр., хоча й не надовго, виняткова увага театрів, критики, основні засоби й кращі творчі сили стали спрямовуватись на створення сучасної радянської пропагандистської вистави. Це були опери українських композиторів В. Фемеліді, О. Чишка, Б. Яновського та інших на революційні сюжети. Їхні твори ставилися за принципом тиражування, тобто повторення постановок на сценах всіх українських оперних театрів. Але й вони доволі швидко знімалися з репертуару, переважно через невисоку вартість музичного матеріалу.

Відтак, одеський дописувач «Радянського мистецтва» писав про те, що опері «Розлом», яка «належить перу місцевого молодого композитора Фемеліді, що подає надії, та "Думі Чорноморській" Яновського, не пощастило не з провини художніх керівників театру, що подали ці опери в чудовому сценічному й непоганому вокальному оформленні. Не викликає жодних сумнівів і ідеологічне значення цих творів. Лихо було в нудному музикальному змістові опер, написаних одна ("Розлом") у стилі музичної драми, друга — в стилі великих італійських опер»[641].

Музичний матеріал цього твору Б. Яновського не влаштовував також і київську критику і навіть самих постановників. У замітці «Думка художньої ради Опери й робкорів про «Думу Чорноморську», зокрема, йшлося, що її «Музика написана під впливом багатьох композиторів, не відповідає змістові опери, отже й тлумачення деяких соціальних моментів неправдиве»[642]. А І. Белза вказував на те, що «постава "Думи Чорноморської" взагалі була вдала, але цього не можна сказати про музику опери: неприємно вражає одноманітність музичної мови й брак індивідуальності, так з боку тематичного, як і з боку інструментального»[643]. Не зважаючи на критичні зауваження і щодо опери В. Фемеліді, його «Розлом» після Одеси було репрезентовано 1932 року в Києві режисером В. Манзієм. Подібна ж історія сталася з «Яблуневим полоном» Олеся Чишка, створеним за п'єсою І. Дніпровського, який з'явився на одеській та київській сценах 1931 року.

Але на початку 1930-х рр. у театральній практиці СРСР розпочалося формування нового «імперського стилю», одним із найяскравіших показників якого була виняткова престижність у радянському театрі оперного й балетного жанрів. На загал, «імперській опері» не потрібен був ні класовий пролетарський зміст, ні авангардний експеримент,

оскільки її вимогам цілком відповідали такі класичні твори з російської спадщини, як «Князь Ігор» О. Бородіна або «Борис Годунов» М. Мусоргського. Тому, 1931 року, після Всеукраїнської оперової наради на сторінках мистецтвознавчої періодики Києва та Харкова в дискусійних статтях про реконструкцію оперного мистецтва зовсім визначено декларувався курс на класичний оперний репертуар.

Так, звітуючи про відрядження до столиці, директор Київської опери заявляв, що в Москві «намічається остаточний поворот до класичних п'єс»[444], а харківський критик писав: «Не можна розцінювати інакше, як буржуазним епігонством Харківської опери, що спрямовує всю свою перебудову до "Ференджі" (балет Б. Яновського. — *Г. В.*) і "Машиніста Гопкінса"»[445]. Відтак, оскільки радянські ідеологи висунули гасло «Назад, до Островського!», переважна більшість нових сучасних постановок в оперних театрах України призупинялася. Зокрема, Р. Глієр у листі до Б. Лятошинського писав: «Мені казали, що взагалі всі нові постановки за винятком "Комедіантів" у цьому році відкладені до наступного сезону. Робиться ставка на академізм»[446], і радив своєму колезі та учневі подбати про власну оперу «Золотий обруч».

Однак і «Київський оперовий театр в минулому сезоні взяв в основному курс на старі класичні вистави, які становили щось із 70% загальної кількості вистав, — писала преса, — причому відсоток нових вистав у процесі сезону зменшувався і дійшов до повного занепаду. З нових вистав протягом сезону поставлено три: "Беркути", "Золота доба" та "Північний вітер". З трьох поставлених вистав "Беркути" та "Золота доба" зазнали аварії»[447].

Власне, тому постановка експресіоністської опери Макса Бранда в Харкові стала взагалі останньою спробою втілити в Україні сучасну зарубіжну оперу перед довгою тридцятирічною перервою. Прем'єра «Машиніста Гопкінса» в режисурі М. Фореггера та оформленні А. Петрицького відбулася 1931 року в Харкові, і це була єдина в СРСР постановка цієї експресіоністичної опери, яку на німецькій сцені побачив диригент театру А. Маргулян й одразу вирішив втілити в Україні.

Але сценічна історія «Машиніста Гопкінса» в Харкові виявилась ще коротшою та скандальнішою, ніж у «Джонні награє» в Києві та Одесі. Як і Е. Кшенек, Макс Бранд був учнем Франца Шрекера та провідного теоретика школи Шенберга Ервіна Штейна, а «Машиніст Гопкінс» — це його перший оперний твір. На думку Б. Асаф'єва, «Музика "Машиніста Гопкінса" належить до числа тих сучасних... лівих творів, які нікого вже не можуть лякати і сприймаються не як "ліві", тобто такі що лякають обивателя, а просто як відверта, з емоційним підйомом написана музика. [...] У музиці це наскок, сила, завзятість і переконливість»[448].

Сюжет «Машиніста Гопкінса» цілком зіставний з сюжетом однієї з найвідоміших німецьких експресіоністських драм «Газ» Ґеорга Кайзера, «Машиноборці» Е. Толлера і сюжетом індустріальної антиутопії К. Чапека «R.U.R.», у якій вперше з'являється робот. В основу усіх цих п'єс покладено глобальний індустріальний конфлікт між людством і сві-

том машин, який на певному етапі виходить з-під контролю людей, починає розвиватися самостійно й агресивно.

Герой опери Бранда авантюрист Білл за допомогою своєї коханки Неллі захоплює владу на заводі і намагається оволодіти таємницею підкорення механізмів. Але машиніст Гопкінс, який переходить на бік пролетаріату, викриває псевдофабриканта, шантажуючи Неллі та примушуючи її стати своєю коханкою. «У фіналі опери Білл приходить на завод аби повернути енергію машин назад, зруйнувати завод, але Гопкінс зупиняє руку Білла, скидає його зі сходів, і той зникає в гирлі машин. Гопкінс проголошує нову еру, коли машини замінять рабську працю. Опера завершувалася гімном вільній праці»[649].

На думку критики, «Машиніст Гопкінс» повинен був стати «гвіздком сезону», хоча, виходячи з лібрето — це «твір з авантуристично-детективним змістом, брехливо схарактеризованою робітничою масою. Музика досить яскраво ілюструє всі етапи розвитку дії, характеризуючи робітників чи фабрику самими занепадницькими кольорами»[650]. Але після загальних, поміркованих відгуків про постановку «Машиніста Гопкінса», йшли такі сентенції, що доводиться лише дивуватися, як вона взагалі могла бути включена до репертуару радянського театру й показана п'ять разів.

«Опери цієї зовсім не можна було готувати, бо в своєму зародку вона насичена фашистською ідеологією, яку з перших же вистав розкрила робітнича аудиторія, — писав харківський рецензент. — Але керівники Опери, вирішили її поставити, переробивши зміст лібрето і забувши зовсім про музику, очевидно, вважаючи, що під музику можна подати який завгодно ідеологічний зміст. Внаслідок цього стався повний розрив між тим, що робиться на сцені і музикою, робітник получився нещирий, а фальшивий, зате всі сцени буржуазного життя вдалися блискуче. Сцени в ресторанах та за кулісами театру з фокстротами та іншою еротикою показано з майстерністю і під час вистави зривали бурхливі оплески міщанської частини глядача»[651]. Йому наче підказував київський кореспондент: «Опера просто шкідлива і своїм настановленням і трактовкою дійових осіб, і сюжетом. Автор її німецький композитор Бранд у своїй музиці, що не підноситься за середній рівень, намішав гороху з капустою. Тут і "ліва" безнаціональна музика, і джаз, і фокстрот, і щось від Пуччіні. Робітництво в опері змальовано як безвільна, безсловесна отара, від якої годі щось сподіватися. В опері не без містики. Спів машин показане саме в такому плані»[652].

Але навіть серед надзвичайно критичних відгуків можна відшукати щось позитивне про сценічне втілення «Машиніста Гопкінса». Мова йшла, передовсім, про сценографію А. Петрицького та диригентське трактування А. Маргуляна, оскільки «Режисер Фореггер і в цій поставі не виявив себе. Лише в моментах "розкладу" Європи він показав чимале вміння й одночасно брак почуття. Арнольд Маргулян прекрасно в опері веде оркестр, котрому дісталася вельми відповідальна роль»[653].

Про те, що харківська постановка «Машиніста Гопкінса» була виключно новаторською в режисерському, сценографічному й музичному плані і, можливо, дійсно наблизила

український оперний театр до освоєння музичного театрального авангарду, свідчить розгромна стаття в московському журналі «За пролетарскую музыку»[614]. Автор публікації досить точно й лаконічно схарактеризував шлях оперних новацій Фореггера, Маргуляна і Петрицького, додавши до цього переліку колишнього диригента театру А. Рудницького і композитора, а тоді радянського чиновника П. Козицького. Судячи з усього, саме завдяки цій публікації всі постановки сучасних опер і балетів в Харкові були на початку 1930-х рр. остаточно припинені.

Пізній музичний експресіонізм, а саме таким був експресіонізм Е. Кшенека та М. Бранда, представлений на українській оперній сцені на зламі 1920–1930-х рр., надзвичайно далеко пішов від революційної пристрасності, надривності й патетики раннього експресіонізму 1910-х рр., який так приваблював радянських ідеологів й театральних режисерів. Як і в останніх п'єсах німецьких експресіоністів («Ділок» В. Газенклевера), відчай та безнадія тут підмінювалися сарказмом та скепсисом, а революційний авантюризм — авантюризмом крутія й шахрая. Розчарована Європа 1930-х рр. пропонувала зовсім інший погляд на світ, ніж одразу після Першої світової війни. Але, водночас, європейське авангардне мистецтво продовжувало використовувати, а іноді й поглиблювати новаторські прийоми експресіонізму початку XX століття. Нове покоління митців, так само як і раніше, експлуатувало його лякаючий фізіологізм — вивернутість назовні й деформованість, спотворення реалістичних форм раннього експресіонізму, разом з тим, принципово ігноруючи первісний містичний посил, прямувало до філософської виваженості та поміркованості. Емоції, що колись били через край, тепер стримувались, а тому, виклик, фізіологізм мистецтва Барлаха підмінювалися автентичними ілюстративними фрагментами. Зокрема в музиці це були танцювальні мелодії шіммі, фокстроту, чарльстону, що заповнювали звукове поле побуту, і які вставляли в свої опери і балети Кшенек, Бранд, Шостакович та ін. З іншого боку, той же відвертий фізіологізм, характерний для експресіоністських текстів Е. Толлера, О. Кокошки, в експресіоністичній музиці постав у вигляді вже згаданої вище «предметності»: гудіння клаксонів, гримання відбійного молотка, вагонеток і т. ін.

Експресіоністичні й дадаїстські експерименти примушували традиційну оперу наче вивертатися назовні, оскільки реальне звучання світу, яке передавалося музикою, більше не вимагало життєподібної сценічної ілюстрації: життя зовнішнього світу відтворювалося окремими знаками, чи то звуковими, чи то абстрактно-сценічними. Водночас, звична «опера розмов», яка утворювалася з дуетів, квартетів, терцетів, арій і хорів, які за великим рахунком зовсім не відтворювали дійсність, вимагала докладного предметного пояснення світу, а саме постановчих декорацій.

Приречений у СРСР на швидкісну смерть, музично-сценічний квазіекспресіонізм 1930-х рр. приніс в український оперний театр певні знакові відкриття, які, на жаль, не закріпилися на вітчизняній сцені. Через абстракціонізм, який не був повною мірою реалізований, експресіонізм запропонував оперному мистецтву відмовитися від світу

Програма вистави «Маклена Граса» М. Куліша,
театр «Березіль» (МТМК України)

зовнішньої предметності, перестати бути ілюструючим по відношенню до змісту. Це мала бути візуальна предметність, створена сценографічно-ігровими засобами на символічно-асоціативній основі. І за Кандінським, саме така театральна предметність та ідейно-смислові характеристики твору, обумовлені якостями самої музики, мають бути співвідносними і залежними. Зрозуміло, що маючи власні просторово-часові характеристики, але не володіючи реальними фізичними параметрами, будь-який акустичний обсяг музичного матеріалу в опері вимагає зримого фізичного об'єму. Власне, до витворення такого фізичного об'єму засобами театральної предметності, виходячи із пульсуючих і нюансуючих рис плинного, як ріка, акустичного обсягу, прагнули творці новітніх оперних вистав.

Своєрідною межею між мистецтвом відносної свободи — мистецтвом авангарду та мистецтвом тоталітаризму — мистецтвом соцреалізму, стала заборона 1933 року вистави Л. Курбаса «Маклена Ґраса». Те, що ця остання постановка Леся Курбаса на сцені театру «Березіль» мала ознаки постекспресіоністичного типу сценічності, дійства, якому були притаманні особливі новітні естетичні якості та виняткові етичні характеристики, й воно було заряджене енергією відчуття світової трагедії та скорботи, добре розуміли тогочасні глядачі. Про це, зокрема, свідчать і спогади культуролога Ю. Шереха, і розгромна стаття-присуд критика О. Борщаговського, і нищівні критичні публікації Д. Грудини 1931 року, де йшлося про Курбасову прихильність до експресіонізму, і маловідома публікація М. Качанюка, надрукована у доволі авторитетному, розрахованому не стільки на радянський читацький загал, скільки на зарубіжних театральних діячів, прихильних до СРСР, бюлетні «Интернациональный театр» .

У цій, практично останній, прижиттєво-лояльній для Курбаса, ґрунтовній статті про «Березіль» у 1922–1932 рр. М. Качанюк беззастережно писав про Курбасів модернізм

Сцена з вистави «Маклена Граса» М. Куліша, театр «Березіль» (МТМК України)

у Молодому театрі, про витоки і особливості формування експресіонізму в Україні, про переоцінку цінностей у ранніх виставах «Березоля», про філософську притчевість «Народного Малахія», зрештою, про руйнування ілюзії агітаційного плакату в «Диктатурі».

Водночас, у величезному критичному матеріалі О. Борщаговського, вміщеному в московському часописі «Театр и драматургия» 1933 року, що став остаточним публічним вироком театру «Березіль», його керівникові і всьому авангардному театрові загалом, також йшлося про експресіонізм. «Де шукати коріння експресіонізму, що пишно розцвів у цій виставі (йдеться про виставу "Маклена Ґраса". — *Г. В.*) на сцені театру "Березіль"? Коріння це сягає у далеке минуле сценічної діяльності Леся Курбаса і "Молодого театру", — зазначалося у статті. — Те, що робив "Березіль" у наступні роки, після постановки Курбасом "Диктатури" 1930 року, за винятком "Плацдарма" і "Хазяїна", були послідовним розвитком формалістичної установки. Вся діяльність Леся Курбаса в Україні була епігонством, правда блискучим і талановитим, німецького і почасти польського післявоєнного експресіонізму»[655]. Звісно, подібну програмну статтю не міг самостійно написати О. Борщаговський — юнак із провінції, мало не першокурсник, якому на час написання опусу ледве виповнилося двадцять років. Він складався за згодою та угодою й при допомозі людей більш досвідчених, з досвідом театральних і політичних баталій. Відтак старші радники Борщаговського, вочевидь, були хорошими фахівцями, досконало знали творчий шлях «Березоля» і сучасний європейський театр і, таким чином, вводили режисуру Курбаса у світовий театральний контекст.

Показово, що естетичні оцінки Курбасових стилістичних пошуків для тогочасної критики не були випадковими й звучали доволі переконливо. А коли преса не була уповні політично заангажована, вона писала про творчість режисера естетично точно, часами об'єктивно розставляючи плюси та мінуси щодо його діяльності. Зрештою, якщо абстрагуватися від негативних політичних наслідків цієї публікації, допис Борщаговського можна розглядати як своєрідне продовження великого аналітичного нарису Ю. Блохина в журналі «Життя і революція» про естетичні засади Молодого театру та публікації М. Качанюка в бюлетні «Интернациональный театр» за 1933 рік.

Отже, ангажовані владою критики і партійні керманичі добре знали й розуміли, кого

Сцена з вистави «Маклена Граса» М. Куліша, театр «Березіль» (МТМК України)

саме вони називатимуть у майбутньому фашистом. А тому О. Борщаговський цілком переконливо порівнював режисуру Леся Курбаса і Леопольда Йєснера, а п'єсу «Маклена Ґраса», як позначену впливом занепадницької літератури, зближував «з імпресіонізмом, ілюзіонізмом Піранделло», з якими «споріднює п'єсу і діалог, що розкриває образ більше через підтекст, ніж самий текст, і персонажі, які невидимі глядачеві, але грають роль в п'єсі (Христинка і Кунд)»[656].

Дійсно, вистава «Маклена Граса», наче на новому емоційно-смисловому щаблі повторювала образні знахідки перших постановників німецьких експресіоністичних вистав кінця 1910-х рр. Порівнюючи її та узагальнений опис експресіоністичного видовища, який подає Е. Коган, стає зрозумілим, що в цій постановці, на вищому філософсько-творчому витку, режисер прийшов до своїх марень 1919 року, висловлених ним у статті «Нова німецька драма». «"Реальний" світ означували в експресіоністських виставах похилі стіни, які наче розхитувалися, — пише Е. Коган. — Простір часто відчувався як "перейнятий жахом". Декорації були позбавлені конкретних історичних та побутових прикмет, але були покликані логічно відтворювати ідею твору. В ім'я того ж донесення ідеї суттєво важливим виявлялося розташування персонажів у просторі, висота рівнів, на яких вони знаходилися»[657]. «Похилі площини сценічного оформлення чітко вимальовували силуети байдужих людей, — писав очевидець вистави Леся Курбаса, — а їхні парасолі, наче живі істоти, промовляли про характерні особливості їхніх володарів»[658]. У мокрому асфальті відображувалися різноколірні вогні реклами, і в хвилини відчаю Маклени вся вулиця раптом починала хитатися — це здригнулася, нахилилася проекція, передаючи запаморочення дівчини.

Суворий, насичений, експресивний реалізм, сценічна конкретність і водночас символіка у «Маклені Ґрасі» поєднувались із художнім лаконізмом, стислістю та монументальністю. Практично порожня сцена, затягнута згори величезними сірими сукнами-вітрилами, створювала ілюзію пастки для Маклени та маленької людини взагалі. Така похмура містеріальна естетика останньої березільської вистави Леся Курбаса певною мірою зіставна з тим, що робив на початку 1930-х рр. польський режисер Леон Шіллер.

Винахідливо використовуючи все різноманіття засобів театрального мистецтва,

Н. Ужвій в ролі Маклени.
«Маклена Граса» М. Куліша, театр «Березіль»

Курбас створив для «Маклени Ґраси» складну музичну партитуру. Але музичність цієї вистави виявлялася передусім як внутрішня атмосфера, пройнята чіткими й різноманітними ритмами, пластикою рухів, сценічно-виразною мовою акторів, ритмічним малюнком мізансцен. Масові сцени, а їх у виставі було лише дві: з жебраками та з вуличними перехожими під час зливи, були наскрізь музичними. Обидві масовки в «Маклені Ґрасі» витворювалися з індивідуально розроблених персонажів і супроводжувалися добре продуманим фортепіанним добором з шопенівських прелюдів, ноктюрнів та полонезів.

І сцени жахливої ночі, в яку Маклена робила спробу продати себе, йшли під нервову музику прелюдів Шопена. Перехожі після несподіваного акорду і зміни тону в музиці та зустрічі з Макленою змінювали ритм ходи — з невимушеного вайлуватого на напружено сторожкий. Сама пристрасна течія мелодії контрастувала тут із страшною торгівлею. «Дивовижну гру з парасолями створив Курбас, — писав очевидець вистави М. Станіславський. — Коли дощ ущухав — затихав і прелюд Шопена, перехожі на якусь мить зупинялись, закривали парасолі, струшували краплі. У цю мить Маклена жвавішала, з відчайдушною енергією намагаючись привернути до себе увагу самотніх чоловіків. Та ось дощ раптом переходив у зливу, гучнішали звуки прелюда, парасолі, розкриваючись, здіймалися над головами перехожих, люди прискорювали кроки і зникали один за одним у дощовій імлі»[659].

Як зрозуміло із цих нотаток, у «Маклені Ґрасі» було щось таке, що принципово дистанціювало її від більшості попередніх вистав Леся Курбаса, від вже звичного для українського театру авангардного способу організації часу, простору, дії. Візуальні обриси «Маклени Ґраси» суттєво змінилися: тут знову з'явилася подоба павільйону, проти якого свого часу поставали сценографи-авангардисти, драматична гра стала стриманішою й психологічно виваженішою, наповненішою, між глядачем та залою встановлюється

Сцена з вистави «Маклена Граса» М. Куліша, театр «Березіль» (МТМК України)

інтонація бесіди-розмови, а не надривно-експресивного заклику, в минуле пішла фетишизація предмету та ігрового прийому. На відміну від «Диктатури» 1930 року, тут не було дріблення і сегментації хронотопу, механічного, через затемнення, монтажу епізодів, жестикуляційної піднесеності в акторській грі, а головне, патетичного фіналу. Перетікання часу було природним і поступовим, події тривали, а не ставалися, простір був єдиним цілим та універсальним, а не складався з калейдоскопічної множинності багатьох просторів.

Цілком ймовірно, що у «Маклені Ґрасі» Курбас переступив якусь межу у власній творчості, і від сконструйованої умоглядної цілісності авангарду попрямував до об'єктивізації сценічної метафори, що виникала із реалій буття. Більше того, осмислена та відпрацьована на основі постекспресіоністичної естетики та «нової речовості», надзвичайно лаконічна, конструктивно-проста та монументальна сценічна форма «Маклени Ґраси», за великим рахунком, не суперечила зовнішнім формальним ознакам соцреалістичної вистави, принаймні, в такому вигляді, як пропонував Борис Тягно, ставлячи «Платона Кречета» О. Корнійчука у театрі «Березіль» у лютому 1935 року.

Водночас, останній березільський спектакль Курбаса, безумовно, не відповідав головним установкам соціалістичної ідеології. Адже його власна «зумовленість мислення буттям», що означає, як писав Карл Мангайм, що «мислення людини твориться не в стані вільного польоту у вільному соціальному просторі, воно завжди є укоріненим у певній соціальній сфері»[660], явно не співпадала з вимогам тоталітарної влади. Очевидно, для самого Курбаса, який наполягав, що театр «найближчими роками мусить виходити від єдиної класової філософії», залишилось закритим те, що «при соціалізмі споконвічне тяжіння гноблених прошарків до матеріально-метафізичного субстрату породило возвеличення того матеріального принципу, який сприймався раніше тільки як негативний, гальмую-

Лесь Курбас під час арешту

чий розвиток чинник. [...] Матеріальні умови, які раніше сприймалися лише як фактор негативного опору ідеї, в результаті трансформації економічного детермінізму в матеріалізм гіпостазуються до рівня рушійного принципу світових подій»[661]. Курбасове прагнення до духовної еманації, яке на час постановки «Диктатури» і «Маклени Ґраси» корегувалося щей активним запереченням так званого формалізму, стало принципово несумісним із тим, що у соціалістичній утопії реалізується принципове пониження утопії до рівня дійсності[662]. Утопічне мислення митця-авангардиста так чи інакше було приреченим і, мабуть, весь песимізм цієї передбаченої приреченості, не мистецької, а соціальної, виявився у Курбасовій «Маклені Ґрасі».

Розпочавши з відлучення від театру 1933 року Леся Курбаса, влада перейшла до спланованого жорсткого корегування усього розвою українського театрального мистецтва, до закреслення й нівелювання його авангардних здобутків, до штучної герметизації національної театральної культури в лещатах соцреалізму. Політичні реалії 1933 року були такими, що жодне мистецьке досягнення не захищало від владного гніву, від звинувачень у ідеологічному збоченстві й т. і. Ці жорсткі і жорстокі маніпуляції здійснювалися також за допомогою театральної критики, яка на той час отримала право виголошувати остаточний вирок, бути суддею і прокурором на службі у влади.

З початку 1930-х рр. представників українського театрального авангарду почали знищувати фізично, а їхні надбання на роки відійшли у небуття. Визначні досягнення режисерів Л. Курбаса, М. Терещенка, В. Василька, Ф. Лопатинського, Г. Ігнатовича, Б. Тягна, російських режисерів Б. Ґлаголіна, І. Терентьєва, а також сценографічні відкриття А. Петрицького, В. Меллера, О. Хвостенко-Хвостова, М. Драка та інших — все це виявилося повністю знівельованим наступом тоталітарної радянської системи, яка для керівництва мистецтвом виробила так званий метод соціалістичного реалізму. Ідеологічне та естетич-

не нормування театрального мистецтва досягло свого апогею в 1934–1953 рр., коли спектаклі створювалися за принципом «тиражування» — одна й та сама п'єса виставлялася на сценах величезної кількості театрів країни за певним смисловим кліше, за певною ідеологічною схемою. Але переживаючи ці часи тотального контролю за змістом і формою, за думками і бажаннями, театральне мистецтво України, тим не менш, не втрачало своєї вітальності. Отримані у спадок від авангарду 1920-х рр. образність форм і потужність смислів, гнучкість художніх конструкцій та акторський універсалізм вийшли на поверхню в авангардових шуканнях українських режисерів кінця XX — початку XXI століть, в чиїх експериментальних роботах настійливо відлунює Курбасове перетворення, колективний метод Марка Терещенка, ексцентризм та епатажність Бориса Ґлаголіна, циркізація Фауста Лопатинського та багато чого іншого.

# ПІСЛЯМОВА

Феномен українського авангарду, нині присвоєного майже усім світом від Аргентини до Японії, що виявився в глобальному «розпредмеченні» мистецтва та «опредмеченні» емоції, великою мірою був спровокований і обумовлений амбітним соціальним мрійництвом українських митців, їхнім затятим намаганням спроектувати майбутнє. Така особливість утопічного мислення і діянь вітчизняних авангардистів першої чверті XX століття чи не найкращим чином характеризується висловлюваннями німецького філософа Ернста Блоха, який писав про художній авангард: «Це зовсім інший світ, більше немає світу спокійного порядку, а є експедиція в невідоме, із зруйнованою предметністю, з предметністю, що відкидається, пошук шифрів, пошук того, чого ще немає в цьому світі, — передовсім у малюнках і графіці Кандінського... При втраті "предметності" утверджується інша предметність, яка ще не настала... За цим вирує "Ще-Не", яке не вийшло назовні»"[1].

Свідомість митця, який апріорі живе намірами, устремліннями, надіями, мріями, сподіваннями, образами, ілюзіями, видіннями у певних, і не обов'язково творчого характеру обставинах, перетворюється на таку собі фантом-машину, що продукує фантастичні ідеї, втілені в образних структурах. Тому, якщо прийняти до уваги Блохове положення про налаштованість свідомісті людини на нічим не обґрунтоване майбутнє, і те, що межі між усвідомленим і не усвідомленим найщільніше перетинаються в мистецтві, можна відзначити, що в певні історичні періоди така здатність людини-митця максимально активізується. Для України цим періодом стали 1920-і роки, а утопічне мислення можна назвати квінтесенцією вітчизняного театрального авангарду.

Разом з тим, авангардна творчість безпосередньо спиралося на естетичні новації, прокламовані у маніфестах футуристів, експресіоністів, конструктивістів і т. д., що були тісно пов'язані між собою, існували у неподільному цілому, взаємодоповнюючи, заперечуючи, але не відміняючи одне одного. Тому, таке складне стильове утворення, як театральний авангард, навряд чи можна повноцінно сприйняти без осягнення його естетичного алгоритму, який з'ясовується лише через виявлення та систематизацію всіх різноманітних -ізмів, продукованих ним. Врешті-решт, у цьому винятково продуктивному і майже хаотичному конгломераті течій і напрямків, і футуризм, і експресіонізм,

і конструктивізм, і дадаїзм знаходять свої мистецькі відповідники, а не лунають абстрактними гаслами.

Але крім прогнозованих естетичних завдань, український мистецький авангард взяв на себе функції ще й грандіозного соціо-суспільного проекту з перетворення світу культурно-мистецькими засобами. Оскільки його становлення було найтіснішим чином обумовлено соціальними катаклізмами 1917–1920-х рр, бо, на відміну від європейського чи російського авангарду, в Україні до Першої світової війни реально не існувало жодного повноцінного авангардного угруповання чи об'єднання, то українські митці були наснажені соціальним утопізмом, як жодні інші, та повірили у власне культурно-політичне місіонерство.

Духовні шукання Нового омріяного світу, релігія людського оновлення, а не епатажний ексцентризм чи експериментаторство, стають головним смилово-змістовним стрижнем українського авангарду. В цьому він унікальний, неповторний і незіставний з усіма іншими варіантами мистецького авангарду в світі. А чи не найяскравішим художнім втіленням цього феномену духовного утопізму виявився Малахій Стаканчик Миколи Куліша і митець Олександр Довженка, чиї твори про Україну останнього періоду життя можна подати під спільною назвою «Загибель Атлантиди».

Узагальнення та абстракція, де остання якість цілком залежна від неуповні сформованих уявлень про майбутнє, власне тому й стали максимально органічними для українського авангарду, що їх основною метою було художньо відтворювати те, про що мріялось, чого у дійсності ніхто не знав і не бачив. Бо, як стверджує Жан-Франсуа Ліотар, авангард є мистецтвом, налаштованим на «представлення того, що не уявляється». Ні соціальна, ні політична, ні культурна утопія, звісно, не здійснилася. Авангардисти, відмовляючись поступитися своїм мрійництвом, ідеалами юності, соціальним утопізмом, гинули один за одним. Але пішли вони, як і годиться утопістам, не в небуття, а в майбутнє, в майбутнє нового мистецтва, яке здійснюється вже без них.

# ПРИМІТКИ

I. У фонді О. Хвостенка-Хвостова у ЦДАМЛМ зберігся ескіз завіси до цієї вистави.

II. Серед спроб дослідити діяльність театру ім. Г. Михайличенка та проаналізувати режисерські експерименти Марка Терещенка 1920–1925 рр. слід назвати: *Йосипенко М.* Театр ім. Г. Михайличенка // Український драматичний театр: Нариси історії: В 2 т. / Редкол.: М. Т. Рильський (відп. ред.) та ін. — К., 1959–1967. — Т. 2.: Радянський період. — К., 1959. — С. 130–137; *Кулішенко А.* Один із перших заспівувачів театрального Жовтня: (До проблеми становлення театрального мистецтва на Україні в 20-х роках) // Театральна культура. Республіканський міжвідомчий науковий збірник / Відп. ред. Р. Я. Пилипчук. — К., 1980. — Вип. 6. – С. 59–69; *Кулішенко А.* Початок режисерської діяльності М. С. Терещенка // Культура України: Зб. ст. — Х., 1996. — Вип. 3. — С. 100–107; *Голота В.* «Мистецтво дійства» в авангардних пошуках театру імені Гната Михайличенка // Записки Наукового товариства імені Шевченка: Том CCXXXVII. Праці Театрознавчої комісії / Ред. тому І. Волицька, О. Купчинський, Р. Пилипчук. — Л., 1999. — С. 179–194.

III. До прикладу, виставу на воді Цюріхського озера «Кетхен із Гейльброна, або Випробовування вогнем» Г. Клейста 1972 року здійснив італійський режиссер Лука Ронконі.

IV. Танцювальну композицію «Marche Funebre» на музику Другої сонати Ф. Шопена 1923 року здійснив на сцені Експериментального театру в Петрограді Г. Баланчивадзе.

V. Вийшла постанова ЦК РКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій».

VI. Відбувся Перший Всесоюзний з'їзд радянських письменників, на якому було проголошено метод соціалістичного реалізму.

VII. Про постановку п'єси Ґ. Кайзера «Газ» Леся Курбаса та про інші вистави за творами Ґ. Кайзера в Україні див.: *Веселовська Г.* Дванадцять вистав Леся Курбаса. — К., 2004; *Корнієнко Н.* Лесь Курбас: репетиція майбутнього. — К., 1998; *Чечель Н.* Українське театральне відроження (Західна класика на українській сцені 1920–1930-х років. Проблеми трагедійної вистави). — К., 1993.

VIII. Російський переклад «Еугена Нещасного» здійснив у 1923 році А. Піотровський, текст цієї п'єси Е. Толлера не вміщено ні в двотомній антології експресіоністичної німецької драматургії Expressionismus. Dramen», Berlin-Weimar, 1967, ні в англомовній антології «Expressionist Texts», New York. — 1986.

IX. Лопань і Нетеч — назви невеликих річок, що протікають у Харківській області.

X. Про те, що постановка відбулась 23 грудня 1925 р. (реж. І. Богаченко, худ. М. Санников), йдеться в книзі: *Кулик О.* Львівський театр імені М. К. Заньковецької. — К., 1989. — С. 144.

XI. Формізм — художній напрямок у Польщі, чиїм ідеологом виступив Леон Хвістек, який напо-

лягав на тому, що все сучасне мистецтво розвивається під гаслом форми, розрахованої на ефект «вибухового новаторства».

XII. Докладно про виставу «Джиммі Гіґґінс» див.: *Веселовська Г.* Дванадцять вистав Леся Курбаса. — К., 2004; *Корнієнко Н.* Лесь Курбас: репетиція майбутнього. — К., 1998; *Чечель Н.* Українське театральне відроження (Західна класика на українській сцені 1920–1930-х років: Проблеми трагедійної вистави). — К., 1993.

XIII. Ще 1921 року Б. Ґлаголін виступив як сценарист, режисер і виконавець головної ролі фільму «Знову на землі», в якому також зіграв роль Христа.

XIV. Йосип Гірняк має на увазі приміщення колишнього театру «Соловцов» у Києві, куди на початку сезону 1924– 1925 рр. переїхав театр «Березіль».

XV. Для майбутніх дослідників цієї вистави зауважимо, що у фондах Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України зберігаються режисерські плани постановки «Пошились у дурні» Ф. Лопатинського.

XVI. Фрагмент цієї рецензії практично без змін використав у своїх спогадах Й. Гірняк. Пор.: «Цирк — це фактор, який впливає в першу чергу на емоції і тому легко сприймається всією масою глядачів. Однак йому бракує єдності стержневої мислі, якою володіє театр. «Березіль» попробував на театральній сцені пов'язати ті два елементи з метою збагачення й поглиблення впливу театру на глядача. Музична комедія М. Кропивницького «Пошились у дурні», коріння якої можна догледіти в модифікаціях комедії дель арте та в основоположників європейської комедії Гольдоні й Мольєра, дуже надавалася для експерименту буфонно-циркової вистави» (*Гірняк Й. Й.* Спомини / Упоряд. Б. Бойчук. — Нью-Йорк, 1982. — С. 210).

XVII. Під час гастролей театру ім. І. Франка в Москві навесні 1926 року один з учасників цієї сцени насправді впав.

XVIII. В. Галицький невірно вказує прізвище постановника одеської вистави «Мандат» — В. Вільнер.

XIX. Варвара Маслюченко — майбутня дружина Остпа Вишні, тому, ймовірно, у сприйнятті її акторського виконання певне значення мав фактор закоханості.

XX. Фото опубліковане у журналі «Радянське мистецтво». (1929, № 4/5).

XXI. Творчій діяльності М. Фореггера в Україні присвячено грунтовне дослідження О. Чепалова «Судьба пересмешника или Новые странствия Фракасса». — Х., 2001.

XXII. «Нова речовість» — термін, що був впроваджений 1923 року Густавом Хартлаубом, який відзначив прагнення митців повернутися до позитивної і конкретної реальності, що об'єднало багатьох німецьких художників після Першої світової війни. 1925 року пройшла перша виставка художників «нової речовості».

XXIII. Докладно про вистави «Диктатура» і «Маклена Граса» див.: *Веселовська Г.* Дванадцять вистав Леся Курбаса. — К., 2004; *Єрмакова Н.* Уроки «Диктатури» Івана Микитенка в «Березолі» // Записки Наукового товариства імені Шевченка: Том CCLIVI. Праці Театрознавчої комісії / Ред. тому О. Купчинський, Р. Пилипчук. — Л., 2007. — С. 308–330; *Корнієнко Н.* Лесь Курбас: Репетиція майбутнього. — К., 1998; *Кузякина Н.* П'єси Миколи Куліша: Літературна і сценічна історія. — К., 1970.

1. *Богацький П.* Сучасний стан світового мистецтва // Нова Україна. — 1923. — № 6. — С. 36.
2. *Романенко Г., Шейко В.* Еволюція художніх і літературних об'єднань України... — К., 2008.
3. *Михайлів Ю.* Фрагменти спогадів про Г. І. Нарбута // Бібліологічні вісті . — 1926. — № 3. — С. 47–48.

4. *Федір Е. [Ернст]* Георгій Нарбут та нова українська книга // Бібліологічні вісті. — 1926. — № 3. — С. 23.

5. *Зеров М.* Мої зустрічі з Г. І. Нарбутом // Бібліологічні вісті . — 1927. — № 1. — С. 102.

6. *Михайлів Ю.* Фрагменти спогадів про Г. І. Нарбута // Бібліологічні вісті . — 1926. — № 3. — С. 48.

7. *Коряк В.* Форма і зміст // Шляхи мистецтва. — 1922. — № 2. — С. 45.

8. *Меженко Ю. О.* На шляхах до нової теорії // Червоний шлях. — 1923. — № 2. — С. 204–205.

9. *Коряк В.* Українська література перед VII Жовтнем // Червоний шлях. — 1923. — № 8. — С. 198–199.

10. Цит. за: *Йогансен М.* Теоретичне обгрунтування панфутуризму // Шляхи мистецтва. — 1922. — № 2. — С. 55.

11. Експресіонізм: Зб. наук. пр. / Упоряд. Т. Гаврилів. — Л., 2002. — С. 144–145.

12. *Ільницький О.* Український футуризм, 1914–1930 / Пер. з англ. Р. Тхорук. — Л., 2003. — С. 99.

13. Експресіонізм: Зб. наук. праць / Упоряд. Т. Гаврилів. — Л., 2002. — С. 143–144.

14. *О. Б.* Михайль Семенко — панфутурист // Барикади театру. — 1923. — № 1. — С. 5.

15. Про фольклоризм авангарду див.: *Мудрак М.* Український авангард // *Мудрак М.* Український модернізм 1910–1930 рр.: Альбом. — Хмельницький, 2000. — С. 31–38.

16. *Бутрова Т.* От Системы к Методу // Западное искусство XX век.: Проблема развития западного искусства XX века. — СПб, 2001. — С. 328–349.

17. *Штайнер Р.* Из области духовного знания или антропософии.: Статьи, лекции и драматические сцены в переводах начала века. — М., 1997. — С. 352.

18. *Штокмайер К., Штайнер Р.* Материалы к учебным программам вальдорфских школ. — М., 1995.

19. Див.: *Ямпольский М.* Эксперименты Кулешова и новая антропология актёра // Ноосфера и художественное творчество. — М., 1991. — С. 183–199.

20. Див.: *Шкарабан М.* Погляд Далькроза // Український театр. — 2004. — № 4/5. — С. 29–32.

21. *Гринер В., Трофимова М.* Ритмика Далькроза и свободный танец в России 20-х годов // Мнемозина. Документы и факты из истории русского театра XX века. — М., 1996. — С. 125.

22. *Бобылёва А.* Непрерывное мышление Жака Далькроза // Московский наблюдатель. — 1995. — № 5/6. — С. 87.

23. *Нижинская Б.* Ранние воспоминания. Ч. 2. — М., 1999. — С. 227–228.

24. Французский символизм. Драматургия и театр. — СПб, 2000. — С. 403.

25. Про Дельсарта див.: *Шкарабан М.* Людина однієї ненаписаної книги // Український театр. — 2000. — № 1/2. — С. 16–18.

26. Див.: Архів Григорія Шварц-Бостунича // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва (далі ЦДАМЛМ). — Ф. 508. — Оп. 1. — Спр. 390. — Арк. 46.

27. *Mangiari B.* Система Жака Далькроза (К выступлениям петербургской школы Жака Далькроза в Киеве) // Музы. — 1913. — № 1. — С. 27–28.

28. *Россихина В.* Н. Г. Александрова и ритмика Далькроза в нашей стране // Из прошлого советской музыкальной культуры. — М., 1982. — Вып. 3. — С. 244.

29. *Самійленко П.* Незабутні дні горінь. — К., 1970. — С. 15.

30. *Пастух В.* Модерні хореографічні напрямки в Галичині (20–30-і роки XX століття). — К., 1999.

31. *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. Воспоминания в 3 тт. — М., 1990. –Т. 1. — С. 292.

32. Див.: Архів Григорія Шварц-Бостунича // ЦДАМЛМ. — Ф. 508. — Оп. 1. — Спр. 390. — Арк. 24.

33. Там само. — Ф. 508. — Оп. 1. — Спр. 391. — Арк. 62.

34. Там само. — Ф. 508. — Оп. 1. — Спр. 390. — Арк. 26.

35. Див.: *Сладкопевцев В.* Вступ до мімодрами. — К., 1920. — С. 3–28.

36. *Смирнова-Искандер А. В.* О тех, кого помню. — Л., 1989. — С. 93.

37. *Крыжицкий Г.* Дороги театральные. — М., 1976. — С. 92.

38. Див.: *Пилипчук Р.* Театральні реформатори Станіслава Висоцька і Лесь Курбас: типологія студійної роботи в Києві //Polacy w Kijowie. — Kijow, 2002. — С. 196–205.

39. *Крижицький Г.* Випереджаючи час. Смирнова-Іскандер О. Театральна Україна двадцятих років. — К., 1984. — С. 28–29.

40. *Вознесенский А.* Кинодетство (глава из «Книги ночей») // Искусство кино. — 1985. — № 11. — С. 92–93.

41. *Ratanova M.* The Choreographic Avant-garde in Kyiv, 1916-1921: Bronislava Nijinska and Her Ecole de Mouvement // Modernism in Kyiv. Jubilant Experimentation. — Toronto, 2010. — P. 310–320.

42. *Василько В.* Театру віддане життя. — К., 1984. — С. 41.

43. Див.: З книжкової колекції Леся Курбаса. Каталог / За ред. С. І. Гордєєва. Уклад С. І. Гордєєв, В. В. Сєдих, І. М. Фоменко — Х., 2007. — С. 22.

44. *Сигей С.* Игорь Терентьев в Ленинградском театре Дома печати // Терентьевский сборник / Под ред. С. Кудрявцева. — М., 1996. — С. 23–24.

45. *Кулаковський Л.* Ритмічна гімнастика Жака Далькроза та її значення // Музика. — 1925. — № 5/6. — С. 209–214; № 7/8. — С. 261–266.

46. *Шкарабан М.* Людина однієї ненаписаної книги // Український театр. — 2000. — № 1/2. — С. 18.

47. *Курбас Л.* Березіль: із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 162.

48. *Иванов В.* Три жизни Бориса Глаголина. Жизнь первая // Театр [М.] . — 2005. — № 2. — С. 96–109.

49. *Глаголин Б.* Творческие пути театра. — Х., 1917. — С. 17.

50. *Павлова Т., Чечик В.* Борис Косарев; 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото. — Х., 2009. — С. 18.

51. Див.: *Иванов В.* Три жизни Бориса Глаголина. Жизнь вторая // Авангард и театр 1910–1920-х годов / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко.— М., 2008. — С. 3–38.

52. *Глаголин Б.* Харьковский театр // Пути творчества. — 1919. — № 1/2. — С. 19–28; № 3. — С. 23–31.

53. *Тичина П.* Зібрання творів: У 12 т. — К., 1988. — Т. 11: Щоденникові і літературно-мистецькі записи. Підготовчі матеріали / Упоряд. та приміт. Ю. І. Коваліва; Ред. тому Л. М. Новиченко. — С. 363.

54. Цит. за: *Парамонов А., Титарь В.* Материалы к истории харьковского театра 1780–1930. — Х., 2007. — С. 186.

55. Там само. — С. 187.

56. *Силен.* Первый Советский Драматический Театр, «ПАН», Ш. Ван-Лерберга // Пути творчества. — 1919. — № . 3. — С. 59.

57. *Чечик В.* Борис Глаголин и харьковские художники «Союза семи» (1917–1919) // Авангард и театр 1910–1920-х годов / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. — М., 2008. — С. 62.

58. *Башинджагян Н.* Польский революционный рабочий театр: эстетика и драматургия (Театральные искания В. Вандурского и Б. Ясенского) // Искусство революцией призванное. Октябрь и развитие искусства стран Восточной Европы 1920-х — 1930-х годов. — М., 1972. — С. 116.

59. *Минко В.* Червоний Парнас: Сповідь колишнього плужанина. — К., 1972. — С. 17.

60. *Белецкий А.* К постановке «Лилюли» Ромена Роллана // Театр. Литература. Музыка. Балет. Графика. Живопись. Кино. — 1922. — № 8/9. — С. 8–9.

61. *Петроний.* «Лилюли» Р. Роллана. Постановка Б. Глаголина // Коммунист [Х.]. — 09.11.1922.

62. Цит. за: *Парамонов А., Титарь В.* Материалы к истории харьковского театра 1780–1930. — Х., 2007. — С. 193.

63. *Белецкий А.* К постановке «Лилюли» Ромена Роллана // Театр. Литература. Музыка. Балет. Графика. Живопись. Кино [Х.]. — 1922. — № 8/9. — С. 9–10.

64. *Туркельтауб И.* О пашехонском переполохе (По поводу постановки «Лилюли») // Театр. Литература. Музыка. Балет. Графика. Живопись. Кино [Х.]. — 1922. — № 10. — С. 11.

65. *Окунєв Я.* О выеденном яйце (По поводу диспута о постановке «Лилюли») // Коммунист [Х.]. — 17. 11. 1922.

66. *Ніковський А.* Vita nova. Критичні нариси: П. Тичина — М. Семенко — Я. Савченко — М. Рильський. — К., 1919. — 143 с.

67. *Бернацька Р., Бурмистренко С.* 50 років українського радянського театру (хроніка) // Театральна культура. Науковий міжвідомчий щорічник, 1964 / Гол. ред. М. К. Йосипенко — К., 1966. — Вип. 1. — С. 260.

68. *Бондарчук С.* Молодий театр. Чому я взявся за перо? // «Молодий театр»: Ґенеза. Завдання. Шляхи / Упоряд., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. — К., 1991. — С. 109–110.

69. Там само. — С. 109– 110.

70. *Я. М. [Яків Можейко — Яків Савченко].* Шевченкові інсценівки // Комуніст [К.]. — 26.04.1919.

71. «Молодий театр»: Ґенеза. Завдання. Шляхи. — С. 267.

72. *Голота В.* «Мистецтво дійства» в авангардних пошуках театру імені Гната Михайличенка. — С. 181.

73. *Курбас Л.* На грані (Про «Молодий театр») // «Молодий театр»: Ґенеза. Завдання. Шляхи. — С. 58.

74. *Терещенко М.* Павло Григорович Тичина (Біля джерел створення радянського театру) // ЦДАМЛМ. — Ф. 1059. — Оп. 1. — Спр. 125. — Арк. 7.

75. *Нижинская Б.* Ранние воспоминания. Ч. 2. — М., 1999. — С. 227–228.

76. Там само. — С. 307.

77. *Терещенко М. С.* Крізь лет часу. — К., 1974. — С. 16.

78. *Тичина П. Г.* Подорож з капелою К. Г. Стеценка // *Тичина П.* Зібр. тв.: У 12 т. — К., 1986. — Т. 7. — С. 50.

79. *Терещенко М. С.* Крізь лет часу. — С. 15.

80. Український драматичний театр. Нариси історії: В 2 т. / Редкол.: М. Т. Рильський (відп. ред.) та ін. — К., 1959. — Т. 2.: Радянський період. — С. 134.

81. *Ірчан М.* «Перший Будинок Нового світу» // Центральний державний архів вищих органів влади (далі ЦДАВО). — Ф. 2189. — Оп. 1. — Спр. 35. — Арк. 51.

82. *Бернацька Р. П.* Запис бесіди з М. Йосипенком «Зауваження М. Терещенка на макет» // ЦДАМЛМ. — Ф. 1137. — Оп. 1. — Спр. 3. — Арк. 12.

83. *Меженко Ю.* Театр Михайличенківців // Червоний шлях. — 1923. — № 9. — С. 163–164.

84. *Шифрин Н.* «Живу под знаком сплошного вопроса»: Из писем к М. Г. Генке-Шифриной // Авангард и театр 1910–1920-х годов / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. — М., 2008. — С. 555.

85. *Терещенко М.* Театр мистецтва дійства // Червоний шлях. — 1923. — № 3. — С. 230.

86. *Терещенко М. С.* Крізь лет часу. — С. 8–9.

87. [*Д.* — ?]. Театр. «Небо горить» // Вісті [Х.]. — 21.07.1922.

88. *Василенко В.* Шлях «Михайличенківців» // Глобус [К.]. — 1925. — № 10. — С. 235.

89. *Кулик І.* Театр дійства // Вісті [Х.]. — 20.07.1922.

90. *Меллер В.* З приводу диспута // Вісті [Х.]. — 23.07.1922.

91. *Терещенко М.* Мистецтво дійства. — К., 1921. — 15 с.

92. *Мамонтов Я.* Сучасний театр в його основних напрямках // Нове мистецтво. — 1926. — № 22. — С. 2–3.

93. *Золотницкий Д.* Сергей Радлов: Режиссура судьбы. — СПб, 1999. — С. 40.

94. Див.: *Ваганова Н.* Словенский пролетарский театр (1920–1935 гг. ) // Искусство революцией призванное. — М., 1972. — С. 154–178; *Бершадская М.* Словенский театр 1918–1941 гг. и русская культура // Русская литература и зарубежное искусство. — Ленинград, 1986. — С. 189–215.

95. *Терещенко М.* Минуле та сучасне мистецтва дійства // Семафор у Майбутнє. Апарат панфутуристів. — 1922. — № 1. — С. 43–45.

96. [*Д.* — ?]. «Небо горить» // Вісті [Х.]. — 21.07.1922.

97. Асоціація Комункультовців (панфутуристів) // Червоний шлях. — 1924. — № 4/5. — С. 279.

98. *Іонаш [Шевченко Йона — ?]*. Київ на переломі // Барикади театру. — 1924. — № 4/5. — С. 8.

99. *К-ль Ол. [Кисіль Олександр]*. Открытие театра имени Гната Михайличенка // Театр [К.]. — 1923. — № 7/8. — С. 11.

100. *Лядов Н.* Театр им. Михайличенко // Пламя [Х.]. — 1925. — № 12. — С. 13.

101. *Меженко Ю.* Театр Михайличенківців. — С. 166.

102. *Роллан Р.* Собр. соч.: В 14 т. — М., 1956. — Т. 7. — С. 286–287.

103. Там само. — С. 287.

104. *Голота В.* «Мистецтво дійства» в авангардних пошуках театру імені Гната Михайличенка. — С. 188.

105. *Меженко Ю.* Театр Михайличенківців. — С. 166.

106. *Е. Ф. [Фініберг Е.]* «Карнавал» // Більшовик [К.]. — 07.09.1923.

107. *Меженко Ю.* «Карнавал». Композиція «Михайличенківців» // Червоний шлях. — 1923. — № 6/7. — С. 222–223.

108. *Савченко Я.* Український театр в 1923 році // Глобус [К.] . — 1924. — № 5. — С. 9.

109. *Я. С. [Савченко Яків]*. «Карнавал» // Більшовик [К.]. — 12.09.1923.

110. *Василенко В.* Шлях «Михайличенківців». — С. 235.

111. *Меженко Ю.* Театр Михайличенківців. — С. 164.

112. *Шерех Ю. В.* Лесь Курбас і Харків // *Шерех Ю. В.* Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. / Упоряд. та приміт. Р. М. Корогодського. — Х., 1998. — Т. 3. — С. 144.

113. *Єрмакова Н.* Пангерманізм Леся Курбаса // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. — Черкаси, 2009. — Вип. 4/5. — С. 57–67.

114. *Л. [Лазоришак]*. Артисти пролетаріатові Німеччини. В Мистецькому об'єднанні «Березіль» // Більшовик [К.]. — 23. 09. 1923.

115. *Мандельштам О.* «Березиль» (Из киевских впечатлений) // *Мандельштам О.* Слово и культура. — М., 1987. — С. 231.

116. *Шевченко Й.* Театри в Німеччині // Література й мистецтво [Х.]. — 16. 03. 1929. — С. 1.

117. Всемирная история: В 10 т. / АН СССР. Ин-т истории, Ин-т народов Азии, Ин-т Африки, Ин-т славяноведения. — М., 1961. — Т. 8. — С. 141.

118. *Толлер Э.* Юность в Германии. — М., 1935. — С. 229.

119. *Беньямин В.* Московский дневник. — М., 1997. — С. 19

120. Див.: *Райх Б.* Вена — Берлин — Москва — Берлин. — М., 1972. — С. 211–215.

121. Див.: *Гаевский В.* Свидетельство Толлера // *Гаевский В.* Флейта Гамлета. Образы современного театра. — М., 1990. — С. 193–202.

122. *Макарова Г. В.* Einheit-Lied в миноре // Современная драматургия. — 1995. — № 1/2. — С. 141.

123. *Макарова Г.* «Превращение» Эрнста Толлера. Театр Трибуна. Берлин. 1919 // Спектакли двадцатого века / Отв. ред. А. В. Бартошевич.— М., 2004. — С. 57–61.

124. *Кендлер К.* — С. 134–135.

125. Московский академический театр имени Вл. Маяковского, 1922–1982 / Авт.-сост. В. Я. Дубровский. — 2-е изд., испр. и доп. — М., 1983. — С. 10.

126. *Нежный И.* Былое перед глазами. Театральные воспоминания. — М., 1963. — С. 131–132.

127. *М. Б.* «Разрушители машин» в «Массодраме» // Силуэты. Литература. Искусство. Театр. Кино [О.]. — 1923. — № 14. — С. 9.

128. *Голота В.* Театральная Одесса. — К., 1990. — С. 166.

129. Цит. за: *Щурова Т.* Сценографическая мозаика // Черный квадрат над Черным морем. Материалы к истории авангардного искусства Одессы. XX век / Отв. ред. О. Ф. Ботушанская.— О., 2001. — С. 128.

130. Червоний шлях. — 1923. — № 8. — С. 277.

131. *Еллан В. М. (Блакитний).* Твори: В 2 т. / Упоряд. та приміт. Л. Є. Вовчик, М. В. Вовчик-Блакитної. — К., 1958. — Т. 1. — С. 229.

132. *Лопатинський Ф.* Машиноборці // Барикади театру [К.]. — 1923. — № 2/3. — С. 13–14.

133. Там само. — С. 13.

134. *Бондарчук С.* Машиноборці // Більшовик [К.]. — 09.01.1924.

135. *Тернюк П.* — С. 132.

136. *Туркельтауб І.* Про театр «Березіль» // Література, наука, мистецтво [Х.]. — 01.06.1924.

137. *Василько В.* Театру віддане життя. — С. 232–233.

138. *Токарь Х.* Театр им. Шевченко. Спектакль 4-й мастерской «Березіль». «Разрушители машин» Толлера // Пролетарская правда [К.]. — 08.01.1924.

139. *Савченко Я.* «Машиноборці» Фавста Лопатинського // Більшовик [К.]. — 12.01.1924.

140. *Кендлер К.* Драма и Классовая борьба. — М.. 1974. — С. 216.

141. *Ігнатович Г.* Людина-Маса. 4 дії за Толлером // Барикади театру [К.]. — 1924. — № 4/5. — С. 12.

142. Цит. за: *Грачова В.* До історії перших вистав Л. Курбаса в театрі «Березіль». (Драми Ернста Толлера на українській сцені) // Радянське літературознавство. — 1987. — № 2. — С. 29.

143. *Савченко Я.* «Людина-Маса» // Більшовик [К.]. — 16.02.1924.

144. *Тернюк П.* — С. 133

145. *Садко [В. И. Блюм].* «Доходное место» в театре Революции // Мейерхольд в русской

театральной критике 1920–1938 / Сост. и ком. Т. В. Ланиной. — С. 92.

146. Цит. за: *Стайн Дж. Л.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 3. Експресіонізм та епічний театр. — Л., 2004. — С. 85.

147. Див.: *Volgemae M.* O'Neill and German Expressionism // Modern drama. — 1967. — Vol. X. — № 2. — P. 111–124.

148. *Грипич А.* Петроградский театр новой драмы. 1921–1924 // Мнемозина. — М., 1996. — 106–107.

149. Цит. за: *Костюк Ю.* З Леніним у серці // Вітчизна. — 1969. — № 3. — С. 149.

150. *Хмурий В.* Нотатки про театр, кіно, просторове мистецтво. — Х., 1929. — С. 23.

151. Московский академический театр имени Вл. Маяковского. 1922–1982. — М., 1983. — С. 23.

152. Там само. — С. 23–24.

153. *Білоцерківський Л.* Записки суфлера. — К., 1962. — С. 106.

154. *Бобошко Ю.* Гнат Юра. — К., 1980. — С. 40–41.

155. Червоний шлях. — 1923. — № 8. — С. 275.

156. *Толлер Э.* Юность в Германии. — М., 1935. — С. 212.

157. Там само. — С. 207–208.

158. *Коган П.* О социальной драме // Красная новь. — 1923. — № 4. — С. 290–291.

159. *Толлер Э.* Эуген Несчастный. Трагедия в трех действиях. — Пг., 1923. — С. 33–34.

160. *Коган Э.* Герберт Йеринг о немецком революционном театре 1920-х годов // Проблемы зарубежной театральной критики. — Ленинград, 1983. — С. 64.

161. *Туркельтауб І.* «Еуген нещасний» // Вісті ВУЦВК [Х.]. — 22.01.1924.

162. Там само.

163. *Bernik et Kras.* Державний український театр. Е. Толлер «Еуген Нещасний» // Вісті ВУЦВК [Х.]. — 10.11.1923.

164. Там само.

165. *Днепров К.* Олексій Михайлович Ватуля. — Х., 1940. — С. 26–27.

166. Червоний шлях. — 1923. — № 8. — С. 276.

167. Цит за: *Борщаговський О.* Сторінки історії // XX років театра ім. Ів. Франка. — К., 1940. — С. 113–114.

168. *Bernik et Kras.* Державний український театр. Е. Толлер «Еуген Нещасний».

169. *Туркельтауб І.* «Еуген Нещасний».

170. *Э-в. [Эвенлев М.].* Открытие украинского державного драмтеатра им. Франка. «Еуген несчастный» Э. Толлера // Коммунист [Х.]. — 09.11.1923.

171. *Bernik et Kras.* Державний український театр. Е. Толлер «Еуген Нещасний».

172. *Борщаговський О.* Сторінки історії // Там само. — С. 117.

173. Листи Андрія Дулі до актора Харківського театру Олексія Ватулі! // Барикади театру. — 1923. — № 1. — С. 6–7.

174. *Коган П. С.* О социальной драме // Красная новь. — 1923. — № 4. — С. 292.

175. *Туркельтауб І.* «Еуген нещасний» // Вісті ВУЦВК [Х.]. — 22.01.1924.

176. *Bernik et Kras.* Державний український театр. Е. Толлер «Еуген Нещасний».

177. Див.: *Золотницкий Д.* Академические театры на путях Октября. — Ленинград, 1982. — С. 162.

178. Див.: *Эр. Эс. [Суслович Р. Р.].* «Эуген» для Толлера // Рабочий и театр. — 1926. — № 16. — 20.04. — С. 15.

179. *Гвоздев А.* Экспрессионисты на русской сцене // *Гвоздев А.* Театральная критика. —

Ленинград, 1987. — С. 25.

180. Там само.

181. *Березкин В.* Искусство сценографии мирового театра: От истоков до середины XX века. — М., 1997. — С. 518.

182. Там само.

183. Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным. — М., 1996. — С. 203.

184. Цит за.: *Золотницкий Д.* Академические театры на путях Октября. — Ленинград, 1982. — С. 163.

185. Там само.

186. Бис. Театр русской драмы: «Эуген Несчастный» // Пролетарская правда [К.]. — 23.10.1924.

187. Там само.

188. Бис. Театр русской драмы: «Эуген Несчастный» // Пролетарская правда [К.]. — 23.10.1924.

189. Див.: *Ходорковская Л., Клинчин А.* Путь режиссера. А. И. Канин. 1877–1953. — М., 1962.

190. Хроника искусств: К сезону русской драмы // Пролетарская правда [К.] — 09.09.1924.

191. *Марков П.* «Эуген Несчастный». Театр бывш. Корша // *Марков П.* О театре: В 4 т. — М., 1976. — Т. 3.: Дневник театрального критика. 1920–1929. — С. 223.

192. Там само. — С. 224.

193. *С. И.* «Эуген Несчастный» в театре Корша // Жизнь искусства. — 1925. — № 4. — С. 11.

194. *Альцест.* Русский драматический театр. «Эуген несчастный» // Вечерние известия [О.]. — 02. 10. 1926.

195. *С. И.* «Эуген Несчастный» в театре Корша // Жизнь искусства. — 1925. — № 4. — С. 11.

196. *Альцест.* Русский драматический театр. «Эуген несчастный» // Вечерние известия [О.]. — 02. 10. 1926.

197. Див.: *Білоцерківський Л.* Там само. — С. 107–108.

198. *Бобошко Ю.* Там само. — С. 41.

199. *Вишня О.* «Юда» // Література, наука, мистецтво [Х.]. — 13.01.1924.

200. *Тимошевский П.* Укр. Держ. Драма. «Иуда» Э. Мюгзама // Коммунист [Х.]. — 10.01.1924.

201. Цит за: *Павлова Н.* Творчество Эриха Мюзама. — М., 1965. — С. 85.

202. Там само. — С. 85.

203. *Кендлер К.* Драма и классовая борьба. Проблемы эпохи и конфликт в социалистической драме Веймарской республики. — М., 1974. — С. 95–96.

204. *Кендлер К.* Драма и классовая борьба. Проблемы эпохи и конфликт в социалистической драме Веймарской республики. — М., 1974. — С. 97.

205. *А. -І.* // Вісті ВУЦВК [Х.]. — 08. 01. 1924.

206. *Кендлер К.* Драма и классовая борьба. Проблемы эпохи и конфликт в социалистической драме Веймарской республики. — М., 1974. — С. 97.

207. *Вишня О.* «Юда» // Література, наука, мистецтво [Х.]. — 13.01.1924.

208. Там само.

209. *Б. С. [Борис Симанцев]* У Укрдерждрамі ім. І. Франка // Вісті ВУЦВК [Х.]. — 04.01.1924.

210. *Марков П.* По театрам Германии // Там само. — С. 539.

211. *Рулін П.* На шляхах революційного театру. — К., 1972. — С. 340–341.

212. *Кендлер К.* Драма... — С. 95.

213. *Туркельтауб І.* «Червоні солдати» // Вісті ВУЦВК [Х.]. — 12.02.1924.

214. Там само.

215. Там само.

216. *Райх Б.* Революционная драматургия в Германии // Печать и революция. — 1927. — № 5. — С. 103.

217. *С-ка М.* «Хто найдурніший» // Нове мистецтво. — 1925. — № 4. — С. 9.

218. Там само.

219. *Райх Б.* Революционная драматургия в Германии // Печать и революция. — 1927. — № 5. — С. 103.

220. Там само. — С. 103–104.

221. *М. Л.* В Державному театрі ім. Заньковецької // Искусство трудящихся. — 1925 — № 1 — 29. 09. –С. 8.

222. *Вишня О.* Театр імені Заньковецької // *Вишня О.* Твори: В 7 т. — К., 1963–1964. — Т. 2. — С. 206–207.

223. *Кузякіна Н.* П'єси Миколи Куліша. — К., 1970. — С. 235.

224. *Берковський Н.* Новітня німецька література (Натуралізм-імпресіонізм-експресіонізм) // Критика. — 1930. — № 7/8. — С. 103–124.

225. Там само. — С. 120.

226. *Смолич Ю. К.* Драматичне письменство наших днів: (Огляд) // Червоний шлях. — 1927. — № 4. — С. 158.

227. *Мамонтов Я. А.* Про драматичні дебюти 1923–24 р. // Червоний шлях. — 1924. — № 7. — С. 198–205.

228. *Білецький О.* Українська драматургія після Жовтневої доби // Нове мистецтво. — 1926. — № 28. — С. 13.

229. Там само.

230. *Смолич Ю.* Драматичне письменство наших днів (Огляд) // Червоний шлях. — 1927. — № 4. — С. 165.

231. Про експресіонізм у прозовій творчості І. Дніпровського див.: *Мовчан Р.* Український модернізм 1920-х: Портрет в історичному інтер'єрі. — К., 2008. — 544 с.

232. Український драматичний театр. Нариси історії: В 2 т. / Редкол.: М. Т. Рильський (відп. ред. ) та ін. — К., 1959. — Т. 2.: Радянський період. — С. 227.

233. Цит. за: *Школьна О.* Українсько-польські культурні взаємини: Михайло Жук — вихованець Краківської академії мистецтв // Українсько-польські культурні взаємини XIX–XX століття. — К., 2003. — С. 62.

234. *Лагутенко О.* Вплив Станіслава Виспянського на творчість Михайла Жука // Там само. — С. 54.

235. *Семенюк Г. Ф.* Українська драматургія 20-х років. — К., 1993. — С. 41.

236. Хроніка // Червоний шлях. — 1925. — № 1/2. — С. 327.

237. Украинский театр. «Мадонна з Ефесу» // Красное знамя [Чернігів]. — 15.08.1923.

238. *Романицький Б.* Спогади й думки про творчий шлях театр ім. М. Заньковецької // Театр ім. Марії Заньковецької. 1922–1932 / Під ред. Б. Романицького, М. Фінна, В. Яременка, П. Руліна. — Х., 1933. — С. 12.

239. *Курбас Л.* Крах академічних театрів // *Курбас Лесь.* Березіль: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 237.

240. *П. Б.* Відкриття зимового сезону держтеатру імені М. К. Заньковецької // Искусство

трудящихся. — 1925. — № 6. — С. 5.

241. *Новин*. «Плебейка» трагедия М. Жука // Искусство трудящихся. — 1925. — № 7. — С. 4.

242. *Смолич Ю. К.* Драматичне письменство наших днів: (Огляд) // Червоний шлях. — 1927. — № 4. — С. 167.

243. *Семенюк Г.* Українська драматургія 20-х років. — С. 127.

244. *Смолич Ю.* Драматичне письменство наших днів // Червоний шлях. — 1927. — № 4. — С. 168.

245. Див.: *Боньковська О.* Львівський театр товариства «Українська Бесіда» 1915–1924. — Л., 2003. — С. 127–217.

246. Див.: *Андрійцьо В.* Олександр Загаров — директор і мистецький керівник Руського театру Товариства «Просвіта» в Ужгороді (1923–1925 рр. ) // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. — Черкаси, 2009. — Вип. 4/5. — С. 82–104.

247. *Нікеєв В.* Олександр Загаров і український театр. — К., 1968. — С. 52.

248. *М. К.* Український театр на Закарпатській Україні // Культура і побут [Х.]. — 07.09.1926. — С. 7.

249. Цит. за: *Нікеєв В.* Олександр Загаров і український театр. — К., 1968. — С. 51, 53.

250. Там само. — С. 49.

251. Там само. — С. 63.

252. Зимовий театральний сезон 1926/27 року у Дніпропетровську // Зоря. — 1927. — № 4/5. — С. 39.

253. Там само.

254. Цит. за: *Новиченко Л.* Мирослав Ірчан. — К., 1958. — С. 89.

255. *Кліщеєв Л.* Анкета // Нове мистецтво. — 1925. — № 4. — С. 2.

256. *Григорій К.* Російський драматичний театр: «Ганна Крісті», твір О'Нейля... // Пролетарська правда [К.]. — 29. 01. 1926.

257. *Медведева Н.* Проблема героя в экспрессионистской драме О'Нила «Волосатая обезьяна» // Проблемы англо-американской драматургии конца XIX и первой половины XX века / Свердловский гос. пед. ин-т: Ученые записки. — Свердловск, 1969. — Сб. 88. — С. 117–118.

258. *Volgemae M.* O'Neill and German Expressionism // Modern drama. — 1967. — Vol. X. — № 2. — P. 111–124.

259. *Стайн Дж. Л.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. Кн. 3: Експресіонізм та епічний театр. — Л., 2004. — С. 145.

260. *Беньямин В.* Московский дневник. — М., 1997. — С. 81.

261. *Смолич Ю.* Державний харківський театр «Любов під берестами» // Вісті ВУЦВК [Х.]. — 15. 12. 1927.

262. Там само.

263. *Смолич Ю.* Перед кінцем сезона: Харківські драматичні театри // Нове мистецтво. — 1928. — № 16/17. — С. 4.

264. *Фадеев В.* О типологии немецкой экспрессионистической драмы // Литературные связи и традиции. Межвузовский сборник. — Горький, 1976. — С. 41.

265. *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. Воспоминания: В 3 т. — М., 1990. — Т 1. — С. 384, 393.

266. Див.: *Аронов В.* ВХУТЕМАС и Bauhaus. Идея пространства в 1920-ые годы // Пинакотека. — 2000. — № 10/11. — С. 70–75.

267. *Альф А.* «Баухауз» // Нове мистецтво. — 1926. — № 32. — С. 6.

268. Там само.

269. *Березкин В.* Театральные эксперименты художников Баухауза // Вопросы искусствознания. — 1994. — № 1.

270. *Березкин В.* Театр художника: Россия и Германия. — М., 2007. — С. 32–33.

271. Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Дж. Р. Брауна. — М., 1999. — С. 389–390.

272. *Бальме К.* Вступ до театрознавства. — Л., 2008. — С. 36.

273. *Стайн Дж. Л.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. Кн. 3: Експресіонізм та епічний театр. — Л., 2004. — С. 179–180.

274. The Theater of the Bauhaus / Ed. and with an introduction by Walter Gropius. — Wesleyan University Press, 1961. — P. 49–70.

275. Див.: *Піскатор Е.* Політичний театр. — Х., 1932. — 190 с.

276. Див.: *Мамонтов Я.* Проблема музичного театру (До будування «театру масового музичного дійства») // Радянський театр. — 1931. — № 4. — С. 61–69; *Мордвінов А.* Остаточний проект державного театру масового музичного дійства в Харкові // Радянський театр. — 1931. — № 4. — С. 15–28.

277. *Виткевич С.* Метафизика двуглавого телёнка и прочие комедии с трупами. — М., 2001. — С. 335.

278. *Титова Г.* Творческий театр и театральный конструктивизм. — СПб, 1995.

279. *Богацький П.* Сучасний стан світового мистецтва // Нова Україна. — 1923. — № 11. — С. 127.

280. Див.: *Янгфельдт Б.* Ставка — жизнь: Владимир Маяковский и его круг. — М., 2009. — 638 с.

281. *Павлова Т., Чечик В.* Борис Косарев; 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото. — Х., 2009. — С. 42.

282. *Кратко Б.* Єрмілов оформлює новий побут // Мистецькі матеріали Авангарду. — 1929. — Вип. 3. — С. 159.

283. *Лагутенко О.* Василий Ермилов и «малые голландцы» // Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа. — М., 2005. — С. 133.

284. Цит. за: *Мельникiв Р.* Майк Йогансен: ландштафти трансформацій. — К., 2000. — С. 110.

285. *Мусієнко О.* Українське кіно: тексти і контекст. — К., 2009. — С. 59–60.

286. *Мазаев А.* Концепция «производственного искусства» 20-х годов. Историко-критический очерк. — М., 1975. — С. 37.

287. Див: *Мангайм К.* Ідеологія та утопія. — К., 2008. — С. 367.

288. *Чужак Н.* Под знаком жизнестроения // ЛЕФ. — 1923. — № 1. — С. 32–33.

289. О театре: Сб. ст. И. Аксёнова, Б. Арватова, Э. Бескина, А. Гана и др. — Тверь, 1922. — С. 51.

290. *И. У.* [*Измаил Уразов*]. Театральный «Гарт» // Пламя [Х.]. — 1924. — № 5. — С. 22.

291. *Петрицький А.* Оформлення сцени сучасного театру // Нова генерація. — 1930. — № 1. — С. 40.

292. Див.: *Кучеренко З.* Вадим Меллер. — К., 1975. — 79 с.

293. Див.: *Береза-Кудрицький П.* Театральний «ЛЕФ» в Україні — мистецьке об'єднання «Березіль» // Український театр. — 2008. — № 6. — С. 23.

294. *Курбас Л.* Про перетворення як один з образних засобів розкриття глибокої суті життя // Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 124–131.

295. *Курбас Л.* Шляхи Березоля і питання фактури // *Курбас Л.* Березіль: Із творчої спадщини. — С. 247.

296. Див.: Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака. — М., 2000. — 285 с.

297. Див.: *Заламбани М.* Литература факта. От авангарда к соцреализму. — СПб, 2006. — 220 с.

298. Пролетарская правда [К.]. — 30. 03. 1924.

299. *Запорожец А. В.* Мастер // Лесь Курбас. Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие — М., 1987. — С. 166–167.

300. *Курбас Л.* Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський — К., 2001. — С. 178.

301. *К. Л.* Вистава театру ім. Михайличенка // Більшовик [К.]. — 19. 12. 1922.

302. Искусство [К.] . — 1922. — № 6. — С. 13.

303. Музика [К.]. — 1923. — № 8/9. — С. 36.

304. Архів Марка Терещенка // ЦДАМЛМ. — Ф. 1059. — Оп. 1. — Спр. 252.

305. *Фурер В.* Революционный театр: «Универсальный некрополь» (Мастерская им. Гн. Михайличенка) // Пролетарская правда [К.]. — 27.02.1924.

306. *Меженко Ю.* «Універсальний некрополь» // Більшовик [К.]. — 28.02.1924.

307. *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь: Воспоминания: В 3 т. — М., 1990. — Т. 1. — С. 379.

308. *Меженко Ю.* «Універсальний некрополь» // Більшовик [К.]. — 28.02. 1924.

309. *Телегін.* До постановки «Універсального некрополя»: Театр ім. Михайличенка // Література. Наука. Мистецтво [Х.]. — 09.03.1924.

310. *Арватов Б.* Театр как производство // О театре. — Тверь, 1922. — С. 122.

311. *Чужий А.* Український театр в минулому році: (Доклад Филиповича, Всенародна бібліотека) // Більшовик [К.]. — 10.01.1924.

312. Див.: *Заламбани М.* Литература факта. От авангарда к соцреализму. — СПб, 2006. — С. 59–61.

313. *Меженко Ю.* «Насіння»: Прем'єра театру ім. Гн. Михайличенка // Література. Наука. Мистецтво [Х.]. — 22.06.1924.

314. *Василенко В.* Шлях «Михайличенківців» — С. 236.

315. *Меженко Ю.* «Насіння»: Прем'єра театру ім. Гн. Михайличенка // Більшовик [К.]. — 05.06.1924.

316. *Веде [Василенко Василь].* «Вир»: Прем'єра театру студії ім. Михайличенка // Більшовик [К.]. — 23.11.1924.

317. *Веде [Василенко Василь].* «Сорочинський ярмарок»: Постановка театру-студії імені Михайличенка // Більшовик [К.]. — 26.11.1924.

318. Театр ім. Г. Михайличенка // Більшовик [К.]. — 16.11.1924.

319. *Веде [Василенко Василь].* «Сорочинський ярмарок»: Постановка театру-студії імені Михайличенка // Більшовик [К.]. — 26.11.1924.

320. Там само.

321. *Василенко В.* «Незаможники» в театрі ім. Михайличенка // Більшовик [К.]. — 10.01.1925.

322. Там само.

323. Там само.

324. *Юрченко Ю.* [*Яновський Юрій*] «Камергер» // Більшовик [К.]. — 31. 01. 1925.

325. *Василенко В.* Шлях «Михайличенківців» — С. 236.

326. *Юрченко Ю.* [*Яновський Юрій*] «Камергер».

327. *Курбас Л.* Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський — К., 2001. — С. 454.

328. *Голота В.* «Мистецтво дійства» в авангардних пошуках театру імені Гната Михайличенка. — С. 191.

329. *Єфремов С. О.* Щоденники, 1923–1929 / О. Путро та ін. (упоряд. ). — К., 1997. — С. 254.

330. *Терещенко М.* Как мы будем работать // Театральная неделя [О.]. — 1925. — № 16. — С. 4.

331. Більшовик Полтавщини. — 27.08.1925.

332. *Белецкий А.* Вопросы репертуара в театре для детей // Театр для детей: Опыт работы 1-го Гос. Театра для Детей в Харькове. — Х., 1926. — С. 49.

333. *Городисская С.* Дети-зрители // Там само. — С. 23.

334. Олександр Хвостенко-Хвостов. Сценограф, живописець, графік. — С. 20, 111.

335. *Глаголин Б.* Моб: Комедия в пяти действиях и 33 эпизодах по Синклеру. — М., 1924.

336. *Павлова Т., Чечик В.* Борис Косарев; 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото. — Х., 2009. — С. 45.

337. *Крыжицкий Г.* Дороги театральные. — М., 1976. — С. 145.

338. *Маяк Й.* На українській сцені. — К., 1971. — С. 41–42.

339. *Соловьев А.* Державный театр им. Ив. Франко. Моб // Коммунист [Х.]. — 22.02.1925.

340. Цит. за: *Хвостенко-Хвостов О.* Сценограф, живописець, графік. Автор статті та упоряд. Д. Горбачов. — К., 1987. — С. 18.

341. *Уразов І.* «Христос в Уестерн-Сіті» // Нове мистецтво. — 1925. — № 5. — С. 9

342. *Коваленко Г.* Там само. — С. 21.

343. *Туркельтауб І.* Нова постановка в Харківському театрі ім. І. Франка. «Моб» // Глобус. — 1925. — № 6. — С. 144.

344. *Станкевич Ал.* Держдрама «Христос в Уестерн-сити» // Вечернее радио [Х.]. — 21.02.1925.

345. *Коваленко Г.* Там само. — С. 21.

346. Хвостенко-Хвостов О. — С. 18.

347. *Білоцерківський Л.* Записки суфлера. — К., 1962. — С. 116–117.

348. *Уразов І.* «Христос в Уестерн-Сіті». — С. 9.

349. *Туркельтауб І.* «Моб» в Держдрамі // Вісті ВУЦВК [Х.]. — 22.02.1925.

350. *Станкевич Ал.* Держдрама «Христос в Уестерн-сити».

351. *Соловьев А.* Державний театр им. Ив. Франко: Моб // Коммунист [Х.]. — 22.02.1925.

352. *Хмурий В.* Борис Ґлаголін в українському театрі // Нове мистецтво. — 1926. — № 3. — С. 3.

353. *Ґлаголін Б.* Анкета // Нове мистецтво. — 1925. — № 3. — С. 6.

354. *Уразов І.* «Христос в Уестерн-Сіті». — С. 9.

355. *Станкевич Ал.* Держдрама «Христос в Уестерн-сити».

356. Туркельтауб І. «Моб» в Держдрамі.

357. *Шевченко Й.* Десять років українського театру // Червоний шлях — 1927. — № 11. — С. 215.

358. *Коваленко Г.* Там само. — С. 21.

359. Цит. за: *Сидорина Е.* Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. — М, 1995. — С. 129.

360. Там само. — С. 85.

361. Вас. Театр ім. І. Франка // Сільський театр. — 1926. — № 3. — С. 31.

362. Див.: Нове мистецтво.

363. Див.: *Росляк Р.* «Позашлюбна дитина» української кінематографії. Сторінки історії Київського художнього інституту // Мистецтвознавство України. — К, 2003. — Вип. 3. — С. 220–227.

364. Цит. за: *Шиффрин Н.* «Живу под знаком сплошного вопроса»: из писем к М. Н. Генке-Шифриной // Авангард и театр 1910–1920-х годов / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. — М., 2008. — С. 539.

365. *Курбас Л.* Березіль: Із творчої спадщини. — С. 88–89.

366. Див.: Татлін і Україна. Спогади сучасників / Публікація та упоряд. Д. Горбачова // Хроніка 2000. — 1994. — Вип. 1/2. — С. 215–255.

367. *Соломарский А.* Шестьдесят лет в театре. — К., 1981. — С. 40–41.

368. Київський державний театр юного глядача на Липках. 1924–1994: Збірник / Упоряд. і автор вступ. статті В. Заболотна. — К., 1994. — С. 38.

369. Там само.

370. *Соломарский А.* Шестьдесят лет в театре. — К., 1981. — С. 41.

371. *Мар'яненко І.* Конструкція й актор (В порядку обговорення) // Нове мистецтво. — 1928. — № 7. — С. 5.

372. В українській мистецтвознавчій літературі постановка цього балету докладно проаналізована. Див.: *Чепалов О.* Хореографічний театр Західної Європи XX ст. — Х., 2007. — С. 41–47.

373. *Стайн Дж.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Символізм, сююрреалізм і абсурд. Кн. 2. — Л., 2003. — С. 80.

374. *Карпентьер А.* Жан Кокто и эстетика окружающей среды // *Кокто Ж.* Петух и Арлекин. — СПб, 2000. — С. 799.

375. *Золотницкий Д.* Пробы. Наставничество. Риск: Студийная режиссура С. Э. Радлова // Студийные течения в советской режиссуре 1920–1930-х годов: Сб. науч. тр. / Ред.-сост. В. М. Миронова; Отв. ред. Д. И. Золотницкий. — Ленинград, 1983. — С. 105.

376. *Миронова В.* «Монтаж атракционов» С. М. Эйзенштейна в Театре Пролеткульта // Там само. — С. 93–94.

377. *Липков А.* Проблемы художественного воздействия: Принцип аттракциона. — М., 1990. — С. 3.

378. Цит. за: *Шкловский В. Б.* Их настоящее. — М., 1927. — С. 83.

379. *Дворкин Ю.* Ранний советский революционный театр в контексте народной игровой культуры: Автореф. дис. ... канд. исскуств.: 17.00.01 / Ленинград. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. — Л., 1990. — С. 11.

380. *Зингерман Б.* Классика и советская режиссура 20-х годов // Театр [М.]. — 1980. — № 8. — С. 80–87.

381. Курбас Лесь у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи: Збірник / Загальна редакція, передм. і приміт. В. Ревуцького: Упоряд. О. Зінкевич. — Балтимор; Торонто, 1990. — С. 427–428.

382. *Курбас Л.* Березіль: Із творчої спадщини / Упоряд. і приміт. М. Лабінського; Передм. Ю. Бобошка. — К., 1988. — С. 244.

383. *Василько В. С.* Театру віддане життя. — К., 1984. — С. 175–176.

384. Лесь Курбас: Спогади сучасників / За ред. В. С. Василька; Упоряд. М. Г. Лабінський — К., 1969. — С. 110–111.

385. Там само.

386. *Шкловский В. Б.* Их настоящее. — М., 1927. — С. 80.

387. *Єфремов С. О.* Щоденники, 1923–1929 / О. Путро та ін. (упоряд. ). — К., 1997. — С. 78–79.

388. *Гірняк Й.* Спомини / Упоряд. Б. Бойчук. — Нью-Йорк, 1982. — С. 210.

389. Протоколи засідань станції фіксації і систематизації досвіду 1924–1925 рр. // Інститут мистецтво-

знавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. — Ф. 42. — Оп. 24. — Арк. 16.

390. *Гірняк Й.* Спомини / Упоряд. Б. Бойчук. — Нью-Йорк, 1982. — С. 211.

391. Там само. — С. 212.

392. *Мар'яненко І.* Марко Лукич Кропивницький (Із спогадів) // Спогади про Марка Кропивницького: Збір. / Упоряд. П. П. Перепелиця, В. П. Ярош. — К., 1990. — С. 105.

393. *Русанов В.* Мар'ян Крушельницький: Біографічна повість. — К., 1985. — С. 47–48.

394. Там само. — С. 26–27.

395. Терещенко Микола, Г. Шкурупій, Савченко, Шмигельський, Яворовський, Яновський. Не назад, а вперед // Більшовик [К.]. — 15.11.1924.

396. *Добрушин И.* Театральное обьединение «Березіль» // Пролетарская правда [К.]. — 11.11.1924.

397. Лесь Курбас: Спогади сучасників / За ред. В. С. Василька; Упоряд. М. Г. Лабінський. — К., 1969. — С. 155–156.

398. Протоколи засідань станції фіксації і систематизації досвіду 1924–1925 рр. // Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. — Ф. 42. — Оп. 24. — Арк. 17.

399. Премьера «Пошились у дурні» в Художественном объединении «Березіль» // Пролетарская правда. [ К.]. — 5.11.1924.

400. Курбас Лесь у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи: Збірник / Загальна редакція, передм. і приміт. В. Ревуцького: Упоряд. О. Зінкевич. — Балтимор; Торонто, 1990. — С. 428.

401. Добрушин И. «Театральное обьединение «Березіль» // Пролетарская правда. [ К.]. — 11.11.1924.

402. Вперед чи назад: (Вистава «Пошились у дурні» Мистецького Об'єднання «Березіль») // Більшовик [К.]. — 11.11.1924.

403. Там само.

404. Шкідливе «аблакатство»: (Відповідь «оборонцям» «Березоля») // Більшовик [К.]. — 15.11.1924.

405. *Колесников К.* Минулих днів зачарування / Публікація В. Гайдабури // Український театр. — 1996. — № 6. — С. 16.

406. Протоколи засідань станції фіксації і систематизації досвіду 1924–1925 рр. // Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. — Ф. 42. — Оп. 24. — Арк. 18.

407. Нове мистецтво. — 1926. — № 8. — С. 3.

408. *Кузякина Н.* Становление украинской советской режиссуры (1920 — начало 30-х гг.): Учеб. пособие. — Ленинград, 1984. — С. 73.

409. *Заламбани М.* Литература факта: От авангарда к соцреализму. — С. 85.

410. *Гец С.* Украинский государственный театр малых форм «Веселый пролетар». — Х., 1930. — С. 11.

411. Там само. — С. 12.

412. *Хмурий В.* Нотатки про театр, кіно, просторове мистецтво. — Х., 1929. — С. 37–38.

413. «Пригоди» в театрі «Веселий пролетар» // Нове мистецтво. — 1928. — № 6. — С. 9.

414. *Шевченко Й.* До підсумків театрального сезону в Харкові // Критика. — 1928. — № 5. — С. 134–135.

415. Театр малих жанрів «Веселий пролетар» робить на Україні велике діло. Дорогу йому // Мистецькі матеріали авангарду. — 1929. — № 3. — С 181.

416. Цит. за: *Гец С.* Українські театри на Всесоюзній олімпіаді мистецтв // Радянський театр. —

1930. — № 3/5. — С. 100.

417. Решения жюри Олимпиады искусств народов СССР // Советский театр. — 1930. — № 9/10. — С. 14.

418. *Гец С.* Украинский государственный театр малых форм «Веселый пролетар». — Х., 1930. — С. 23–24.

419. Решения жюри Олимпиады искусств народов СССР // Советский театр. — 1930. — № 9/10. — С. 14–15.

420. Цит. за: *Гец С.* Українські театри на Всесоюзній олімпіаді мистецтв // Радянський театр. — 1930. — № 3/5. — С. 100.

421. *Буревій-Яценко О.* Спогади про виставу «Опортунія» // Слово і Час. — 1994. — № 8. — С. 8.

422. *Хренов Н.* Зрелища в эпоху восстания масс. — М., 2006. — С. 305–306.

423. Див.: *Білоцерківський Л.* Записки суфлера. — К., 1962. — С. 250.

424. *Меженко Ю.* «Полум'ярі» — п'єса А. Луначарського // Пролетарська правда [К.]. — 11.12.1926.

425. *Уразов И.* Открытие сезона в Держдраме. «Поджигатели» А. В. Луначарского // Коммунист [Х.]. — 11.11.1924.

426. Гастроли донфилии державного театра им. Франка «Полум'ярі» («Поджигатели») Луначарского // Кочегарка [Артемовск]. — 15.10.1925.

427. *Альцест.* Державний театр // Известия (Вечерний выпуск) [О.]. — 09.11.1925.

428. *Галицкий В.* Театр моей юности. — Ленинград, 1984. — С. 156.

429. *Крути И.* «Поджигатели» // Известия [О.]. — 10.11.1925.

430. *Терещенко М.* Крізь лет часу. — С. 45.

431. *Василько В.* Театру віддане життя. — К., 1984. — С. 254.

432. *Нятко П. М.* «Полум'ярі» — перша прем'єра Одеської Держдрами // Український театр. — 1985. — № 6. — С. 19–20.

433. *Крути И.* «Поджигатели» // Известия. [О.]. — 10.11.1925.

434. *Галицкий В.* Театр моей юности — С. 158.

435. *Крути И.* «Мандат» в Держдраме // Известия (Вечерний выпуск) [О.]. — 28.11.1925.

436. *Стокфиш.* «Мандат» // Театральная неделя [О.]. — 1925. — № 19. — С. 6.

437. Там само.

438. *Б. Сім.* [Борис Симанцев] Столичні театри. // Пролетарська правда [К.]. — 07. 02. 1926.

439. *Туркельтауб И.* Харьков // Жизнь искусства. — 1926. — № 9. — С. 18.

440. *Маяк Й. Ф.* На українській сцені. — К., 1971. — С. 41.

441. *Самійленко П.* Незабутні дні горінь. — К., 1970. — С. 72

442. *Вишня Остап.* Браво, Ґлаголін ! Біс! // Література, наука, мистецтво [Х.]. — 21.12.1924.

443. *Туркельтауб И.* Харьков // Жизнь искусства. — 1925. — № 43. — С. 18.

444. *Туркельтауб І.* Держдрама «Воздушний пирог» // Вісті ВУЦВК [Х.]. — 04.10.1925.

445. *Меженко Ю.* Театр ім. І. Франка «Мандат» // Пролетарська правда [К.]. — 24.10.1926.

446. *Ґлаголін Б.* Мандрівка по Шекспіру та власних околицях: Уривок з книги // Український театр. — 1998. — № 4. — С. 7–11.

447. *Альцест.* Русская драма, «Много шуму из ничего» // Вечерние известия. [О.]. — 13 .02.1927.

448. Там само.

449. *Галицкий В.* Театр моей юности— С. 155.

450. Там само.

451. *Данилов Н.* 65 и один // Театральная жизнь. — 1969. — № 24. — С. 19.

452. *Шевченко Й.* «Ножиці» в театрі: (До підсумків сезону) // Критика. — 1929. — № 6. — С. 105.

453. *Резаева Ф.* Две постановки в театре Пискатора // Вестник иностранной литературы. — 1928. — № 8. — С. 147.

454. *Гвоздев А.* Театр послевоенной Германии. — Ленинград, 1933. — С. 118.

455. *Шевченко Й.* «Ножиці» в театрі: (До підсумків сезону) // Критика. — 1929. — № 6. — С. 105.

456. *Стайн Дж. Л.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Л., 2004. — Кн. 3: Експресіонізм та епічний театр / Пер. з англ. О. Дзера. — С. 176.

457. *Резаева Ф.* Две постановки в театре Пискатора. — С. 146.

458. Там само. — С. 148.

459. *Стайн Дж. Л.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. — Кн. 3. — С. 175.

460. *Сакидон.* Автор, твір та інсценізація («Швейк» у франківців) // Літературна газета [К.]. — 01.12.1928.

461. *Станкевич А.* «Пригоди бравого солдата Швейка» // Вечернее радио [Х.]. — 08.05.1929.

462. *Савченко Я.* П'ятнадцять років театру імені Ів. Франка. — К., 1935. — С. 35.

463. *Меженко Ю.* Відкриття сезону в театрі ім. Франка. «Пригоди бравого солдата Швейка» // Пролетарська правда [К.]. — 19.10.1928.

464. Громадська думка про Швейка в театрі ім. Франка // Пролетарська правда [К.]. — 25.10.1928.

465. *Станкевич А.* «Пригоди бравого солдата Швейка» // Вечернее радио [Х.]. — 08.05.1929.

466. *Науменко К.* Експериментальна вистава (З приводу вистави «Пригоди бравого солдата Швейка» в театрі ім. Франка) // Пролетарська правда [К.]. — 25.10.1928.

467. *Смолич Ю.* Театр ім. Ів. Франка. Критичні зауваження до історії театру ім. Ів. Франка перед його десятилітнім ювілеєм // Життя й революція. — 1929. — № 4. — С. 130

468. *Шевченко Й.* «Ножиці» в театрі: (До підсумків сезону) // Критика. — 1929. — № 6. — С. 105–106.

469. *Болобан Л.* «Пригоди бравого солдата Швейка». Гастролі державного драматичного театру ім. Франка // Комуніст [Х.]. — 08.05.1929.

470. *Іволгін В.* «Пригоди бравого солдата Швейка» // Вісті ВУЦВК [Х.]. — 09.05.1929.

471. *Галицкий В.* Театр моей юности. — Ленинград, 1984. — С. 237–238.

472. *Резаева Ф.* Две постановки в театре Пискатора // Вестник иностранной литературы. — 1928. — № 8. — С. 146.

473. *Борщаговський О. М.* Сторінки історії (хроніка життя театра) // XX років театра ім. Ів. Франка. — К., 1940. — С. 152.

474. *Станкевич А.* «Пригоди бравого солдата Швейка» // Вечернее радио [Х.]. — 08.05.1929.

475. П. Р. Газенклевер о самом себе // Жизнь искусства. — 1929 — № 10. — С. 18.

476. *Луначарский А.* Вмешательство Наполеона // *Луначарский А. В.* О театре и драматургии: Избр. ст.: В 2 т. — М., 1958. — Т. 2. — С. 396.

477. *Луначарский А.* Мошенники что надо // Там само. — С. 393–395.

478. *Луначарский А.* В. Газенклевер // БСЭ: В 65 т. — М., 1929. — Т. 14. — С. 214.

479. *Марков П.* Письма о театре // *Марков П.* О театре: В 4 т. — М., 1976. — Т. 3: Дневник театрального критика. — С. 542–543.

480. *Золотницкий Д.* Академические театры на путях Октября. — Ленинград, 1982. — С. 201.

481. *Гвоздев А.* «Делец». Ленинградский Академический театр драмы // Жизнь искусства. — 1929. — № 1. — С. 11.

482. *Пав. М.* «Дер Бесерер Менш» у державному Єврейському театрі // Вісті ВУЦВК [Х.]. — 14.11.1928.

483. Там само.

484. *Ревуцький В.* По обрію життя. Спогади. — К., 1998. — С. 117.

485. *Смирнова-Іскандер О.* Театральна Україна двадцятих років // *Крижицький Г.* Випереджаючи час. Смирнова-Іскандер О. Театральна Україна двадцятих років. — К., 1984. — С. 141.

486. *Білоцерківський Л.* Записки суфлера. — К., 1962. — С. 177.

487. *Смирнова-Іскандер О.* Там само. — С. 140.

488. *Нестерівський О.* «Ділок» // Пролетарська правда [К.]. — 03.03.1929.

489. *Єрмакова Н.* Формування стильових напрямків в акторському мистецтві українського радянського драматичного театру 20–30-х років // Українське акторське мистецтво: традиції і сучасність: Зб. наук. праць / Відп. ред. Ю. О. Стані шевський. — К., 1986. — С. 88.

490. *Шелюбский М.* Итоги сезона (Письмо из Киева) // Жизнь искусства. — 1929. — № 23. — С. 10.

491. Див.: *Золотницкий Д.* Академические театры на путях Октября. — С. 201–202.

492. *Гвоздев А.* «Делец» // Там само.

493. Див.: *Пятигорская Г.* Мюзик-холлизация советской культуры середины 20-х гг.: Заметки культуролога // Мир искусств: Альманах. — М., 1995. — С. 120–141.

494. *Станкевич Ал.* «Ділок». (Гастроли франковцев) // Вечернее радио [Х.]. — 18.05.1929.

495. *Шелюбский М.* Итоги сезона. — С. 10.

496. *Смирнова-Іскандер О.* Там само. — С. 140–141.

497. Там само. — С. 141.

498. *Іволгін В.* Гастролі театру ім. Франка. «Ділок» Газенклевера // Вісті ВУЦВК [Х.]. — 21.05.1929.

499. *Станкевич Ал.* «Ділок». (Гастроли франковцев) // Вечернее радио [Х.]. — 18.05.1929.

500. *Мокульский С.* Оформление «Дельца» // Жизнь искусства. — 1929. — № 2. — С. 16.

501. *Урушадзе Н.* Сандро Ахметели. — М., 1990. — С. 171–172.

502. *Іволгін В.* Гастролі театру ім. Франка: «Ділок» Газенклевера // Вісті ВУЦВК [Х.]. — 21.05.1929.

503. *Романовский М.* Гастроли театра им. Франко. «Делок» // Харьковский пролетарий. — 19.05.1929.

504. *Шевченко Й.* «Ножиці» в театрі (до підсумків сезону) // Критика. — 1929. — № 6. — С. 106.

505. *К. К.* Під владою форми. («Ділок» у театрі ім. Франка) // Літературна газета [К.]. — 15.04.1929.

506. *Савченко Я.* Репертуар театру ім. І. Франка в минулому сезоні // Життя й революція. — 1929. — № 6. — С. 132.

507. Одеса // Радянське мистецтво. — 1930. — № 16. — С. 13.

508. *Пажитнов Л., Шрагин Б.* Социологические концепции искусства 20-х и 30-х годов в России // Мир искусств: Альманах / Редкол.: Б. И. Зингерман (отв. ред. ) и др. — М., 1997. — С. 15.

509. Там само. — С. 38.

510. *Курбас Л.* Березіль: Із творчої спадщини / Упоряд. і приміт. М. Лабінського; Передм. Ю. Бобошка. — К., 1988. — С. 319–320.

511. *Гасюк А.* Герої декларацій: Ліві напрямки в українській літературі // Зоря. — 1929. — № 11.

— С. 25

512. *Курбас Л.* Березіль: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 245.

513. «Дорога вогню» в Держдрамі: (Розмова з режисером Терещенком) // Молодая гвардия [О.]. — 26.11.1929.

514. *Мар І.* «Дорога вогню» // Молодая гвардия [О.]. — 30.11.1929.

515. *Терентьєв І.* Ф1. Ф2. Ф3. // Нова генерація. — 1929. — № 3. — С. 62–63.

516. Див.: *Никольская Т.* Дада на сорок первой паралели // *Никольская Т.* Авангард и окрестности. — СПб, 2002. — С. 11–38; *Никольская Т.* Игорь Терентьев — поэт и теоретик «Компании 41 » // Там само. — С. 39–60.

517. Российский государственный архив литературы и искусства. — Ф. 336. — Оп. 5. — Ед. хр. 153. — Л. 42.

518. *Левитин М.* Чужой спектакль. — М., 1982. — С. 100.

519. Цит. за: *Золотницкий Д.* Академические театры на путях Октября. — С. 176.

520. Див.: *Пиотровский А.* Натурализм любви (О «Джоне Риде») // За Советский театр! Сборник статей. — Ленинград, 1925. — С. 75–77.

521. Див.: Письма. К. А. Гузынин — К. Л. Рудницкому, после 20 марта 1984 // Московский наблюдатель. — 1995. — № 7/8. — С. 86.

522. Цит. за: *Шереметьевская Н.* Николай Фореггер — постановщик танцев // Театр. — 1972. — № 5. — С. 139.

523. *Терентьев И.* Актер — режиссер — драматург // Жизнь искусства. — 1926. — № 22. — С. 1.

524. *Ильинский И.* Сам о себе. — М., 1984. — С. 272.

525. Цит. за: *Золотницкий Д.* Академические театры на путях Октября. — С. 177.

526. *Рудницкий К. Л.* Реплика Терентьева // Московский наблюдатель. — 1995. — № 7/8. — С. 79.

527. Цит. за: *Янковский М.* Советский театр оперетты. Очерк истории — М., 1962. — С. 153.

528. *Марков П. А.* Московские письма о театре // *Марков П. А.* О театре. В 4 т. — М., 1976. — Т. 3. — С. 551–552.

529. *Кузякіна Н.* Архівні сторінки... — К., 1992 — С. 16, 19.

530. *Шеремет М.* «Український тиждень» у Москві // Літературна газета [К.]. — 01.03.1929. — С. 2.

531. Следственное дело Игоря Терентьева (1931). Публикация С. В. Кудрявцева. Вступительная статья и примечания Н. А. Богомолова и С. В. Кудрявцева // Минувшее: Ист. альманах. — М.; СПб, 1995. — Вып. 18. — С. 564.

532. Там само. — С. 602–603.

533. Следственное дело Игоря Терентьева (1931). — С. 553.

534. *Ільницький О.* Український футуризм 1914–1930. — Л., 2003. — С. 212.

535. *Божко С.* Наше застереження // Наддніпрянська правда [Херсон]. — 17.10.1929.

536. *А. Д.* Колектив «СОЗ» потребує термінової допомоги // Наддніпрянська правда [Херсон]. — 25.10.1929.

537. *Ільницький О.* — С. 176–206.

538. «Чудак» Афиногенова в Держдраме. Режиссер Терентьев о пьесе и её постановке // Вечерние известия [О.]. — 23. 12. 1929

539. *Евгеньев.* «Чудак»-Афиногенова. Держдрама // Вечерние известия [О.]. — 15.01.1930.

540. *Мар І.* «Чудак» // Молода гвардія [О.]. — 11.01.1930.

541. *Ладур М. Ф.* Искусство для миллионов: Заметки художника / Сост. сб. и вступ. ст. Л. Г. Крамаренко. — М., 1983. — С. 125–126.

542. «Чудак» Афиногенова в Держдраме. Режиссер Терентьев о пьесе и её постановке.

543. *Д.* «Чудак» // Радянське життя [Ромни]. — 22.06.1930.

544. *Голота В.* Эхо забытого спектакля // Вечерняя Одесса (Субботний выпуск). — 17.12.1994.

545. *Ладур М. Ф.* Искусство для миллионов. Заметки художника. — С. 126.

546. «Чудак» Афиногенова в Держдраме. Режиссер Терентьев о пьесе и её постановке.

547. *Сигей С.* Игорь Терентьев в Ленинградском театре Дома печати // Терентьевский сборник / Под ред. С. Кудрявцева. — М., 1996. — С. 53–54.

548. *Мар І.* «Чудак» // Молода гвардія [О]. — 11.01.1930.

549. Розмова з художнім керівником та головним режисером театру «СОЗ» т. Ігорем Терентьєвим // Робітнича газета [Вінниця]. — 15.01.1930.

550. Там само.

551. *Трикуленко В.* Гастролі театру «СОЗ» — «Інкогніто» // Робітнича газета [Вінниця]. — 17.01.1930.

552. *Тр-ко В.* «Мина Мазайло» // Робітнича газета [Вінниця]. — 28.01.1930.

553. *Сигей С.* Игорь Терентьев в Ленинградском театре Дома печати... — С. 28.

554. *Тр-ко В.* «Мина Мазайло».

555. Следственное дело Игоря Терентьева (1931). — С. 574.

556. *Маринич Г.* Історичні нотатаки (Історичний щоденник). Частина 1. 1918–1937 // ДМТМ. Архів Г. Маринича, інв. № 10300. — С. 30.

557. *Терещенко М.* Крізь лет часу. — С. 66.

558. *Галонська О.* Харківський театр «Веселий пролетар» на Всесоюзній олімпіаді мистецтв у Москві // Культура України. — Х., 2009. — Вип. 26. — С. 182.

559. Український драматичний театр. — С. 217.

560. Следственное дело Игоря Терентьева (1931). — С. 554.

561. *Лебедів Н.* «Постріл» у Шевченківців // Зоря [Дніпропетровськ]. — 20.04.1929.

562. *Крицевий О.* «Постріл» («Постріл» у Держдрамі ім. Шевченка) // Літературна газета [К.]. — 15.07.1930.

563. *Григорьев С.* Балет Дягилева 1909–1929. — М., 1993. — С. 105–106.

564. *Сушицький Б.* Театр ліворуч // Нова генерація. — 1930. — № 1. — С. 43.

565. *Лебедів Н.* Постріл // Зоря. — 1930. — № 4. — С. 31.

566. *Лебедів Н.* «Постріл» у Шевченківців // Зоря [Дніпропетровськ]. — 20.04.1930.

567. *Лебедів Н.* Постріл // Зоря. — 1930. — № 4. — С. 31.

568. Там само.

569. *Лебедів Н.* «Постріл» у Шевченківців // Зоря [Дніпропетровськ]. — 20.04.1930.

570. *Левитин М.* Меня не было. — М., 2005. — С. 295.

571. *Маринич Г.* Короткий огляд київського театрального життя за 1818–1920 роки, а також огляд 35-річної діяльності І-го українського театру ім. Шевченка // МТМК, інв. № 2737. — С. 12.

572. *В. Р.* У ногу з темпами доби. Дніпропетровські театри лицем до робітничого глядача // Зоря. — 1930. — № 10. — С. 14–15.

573. Дніпропетровське. Державний робітничий театр // Радянське мистецтво. — 1930. — № 19. — С.

19.

574. Там само.

575. *В. Р.* У ногу з темпами доби. Дніпропетровські театри лицем до робітничого глядача // Зоря. — 1930. — № 10. — С. 15.

576. Следственное дело Игоря Терентьева (1931). — С. 571.

577. *Кузякина Н.* Театр на Соловках. 1923–1937. — СПб, 2009. — С. 127–129.

578. *Ладур М.* Искусство для миллионов. — С. 126.

579. *Заламбани М.* Литература факта. От авангарда к соцреализму. — СПб, 2006. — С. 125.

580. *Курбас Л.* Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський — К., 2001. — С. 704.

581. *Смолич Ю. К.* Про театр: Зб. ст., рецензій, нарисів. — К., 1977. — С. 10.

582. *Смолич Ю. К.* Про театр. — С. 11–13.

583. *Мамонтов Я. А.* Театральна публіцистика / Упоряд., підг. текстів, вступ. ст. та приміт. П. П. Перепелиці. — К., 1967. — С. 253–254.

584. *Курбас Л.* Березіль: Із творчої спадщини / Упоряд. і приміт. М. Лабінського; Передм. Ю. Бобошка. — К., 1988. — С. 308.

585. Там само. — С. 310, 311.

586. *Коган Э.* Из истории режиссерского искусства XX века (Политический театр Германии 1920-х гг.): Учеб. пособие. — Ленинград, 1984. — С. 6.

587. *Сіманцев Б.* «Диктатура» в «Березолі» // Радянське мистецтво. — 1930. — № 14. — С. 14.

588. *Bahrij Pikulyk Romana.* The Expressionist Experiment in Berezil': Kurbas and Kulish // Canadian Slavonic Papers. — 1972. — Vol. XIV. — № 2. — P. 328–331.

589. *Верхацький М.* Скарби великого майстра: До 80-річчя з дня народження Леся Курбаса // *Верхацький М.* Дні і праця: Листування. Спогади сучасників. — К., 2004. — С. 116.

590. *Курбас Л.* Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський — К., 2001. — С. 784.

591. *Качанюк М.* Театр страны Советов «Березиль», 1922–1932 // Интернациональный театр. — 1933. — № 4. — С. 47.

592. *Костенко В.* Музикознавчі праці, статті, матеріали. — К., 1996. — С. 134, 136–137.

593. *Див.: Ржевська М.* Друга половина 20-х — початок 30-х років XX століття як перехідний етап в історії української музичної культури // IV Міжнародний конгрес україністів. Одеса, 26–29 серпня. Доповіді та повідомлення. Мистецтвознавство, кн. 2. — Одеса; К., 2001. — С. 409.

594. *Аппиа А.* Живое искусство: Сб. ст. / Сост., пер. и коммент. А. Бобылевой — М., 1993. — С. 31.

595. Там само. — С. 38.

596. *Кандинский В.* О сценической композиции // Из истории советской науки о театре. 20-е годы: Сб. тр. — М., 1988. — С. 93–94.

597. *Лобанов А.* Тенденции австро-германской культуры рубежа XIX–XX столетий и становление музыкального театра экспрессионизма // Из истории национальных оперных школ. — К., 1988. — С. 135.

598. *Тихий С.* Відчуття в часі. «Джонні» Е. Крженека на українській сцені // Український театр. — 1997. — С. 4. — С. 29–30.

599. *Адорно Т.* К физиогномике Кшенека // *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки. — М.; СПб, 1999. — С. 251.

600. *Асафьев Б. (Игорь Глебов).* Музыкальная жизнь Вены // Из прошлого советской музыкальной культуры. — М., 1982. — Вып. 3. — С. 46–47.

601. *Лацис А.* Революционный театр Германии / Пер. с нем. И. Бархаш. — М., 1935. — С. 73; *Макарова Г.* Экспромты, фуги и оратории. Немецкий театр XX в. и дух музыки // Западное искусство XX век: Проблема развития западного искусства XX века. — СПб, 2001. — С. 242.

602. *К. Г.* Новая опера Кшенека // Вечернее радио [Х.]. — 12.02.1928.

603. Там само.

604. *Хмурий В.* Нотатки про театр, кіно, просторове мистецтво. — Х., 1929. — С. 18.

605. У Державній Українській Опері: До постави опери «Джоні» Кшенека: Розмова з реж. -пост. М. Г. Дисковським // Рад. мистецтво. — 1929. — № 4/5. — С. 7.

606. *Вороний М.* «Джоні грає» // Пролетарська правда [К.]. — 24.12.1929.

607. *Ревуцький Л.* Про дві нові постави Київської державної опери // Радянське мистецтво. — 1930. — № 12/13. — С. 8.

608. *Юрмас Я.* «Джонні грає» Кшенека на сцені Київської опери // Пролетарська правда [К.]. — 01.01.1930.

609. Там само.

610. *Адорно Т.* К физиогномике Кшенека // *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки. — С. 251–252.

611. *Юрмас Я.* «Джонні грає» Кшенека на сцені Київської опери...

612. *Савінов Б.* Постава «Джоні грає» в Київській Державній Опері // Радянське мистецтво. — 1930. — № 3. — С. 4.

613. Див.: *Гордійчук Я.* Становлення українського музичного театру і критика (Київ, 20–30-ті рр. ). — К., 1990. — С. 93.

614. *М. Г-го.* У боротьбі за новий театр. (До підсумків театрального сезону в Києві) // Глобус. — 1930. — № 9. — С. 141.

615. *Белза І.* Ще про минулий сезон у Київській опері // Радянське мистецтво. — 1930. — № 14. — С. 13.

616. *Ноткін Г.* Підсумки оперового сезону // Пролетарська правда [К.]. — 14.06.1930.

617. Белза І. Ще про минулий сезон у Київській опері // Радянське мистецтво. — 1930. — № 14. — С. 13.

618. *А-рг І.* «Джоні грає» // Радянське мистецтво. — 1930. — № 2. — С. 4.

619. *Дисковський М.* Проблема оперового репертуару // Радянське мистецтво. — 1930. — № 2. — С. 3.

620. *Лятошинський Б.* Епістолярна спадщина. Т. 1. Борис Лятошинський — Рейнгольд Гліер. Листи (1914–1956). — К., 2002. — С. 179.

621. «Джонни наигрывает» в Державной опере // Вечерние известия. [О.]. — 08.01.1930.

622. «Джонні награє» (У Державній опері) // Шквал [О.]. — 1930. — № 2. — С. 13.

623. Г– ис. Н. «Джонни наигрывает» // Вечерние известия. [О.]. — 18.01.1930.

624. *А-Т.* «Джонни» под обстрелом общественной критики // Вечерние известия. [О.]. — 05.02.1930.

625. Драматург Я. Мамонтов про «Золотий Обруч» // Мистецька трибуна. — 1930. — № 16. — С. 18.

626. *Гордійчук М.* «Золотий обруч» // Музика. — 1990. — № 2. — С. 6.

627. *Загайкевич М.* Вдруге — через 40 років // Музика. — 1970. — № 5. — С. 7.

628. *Д. Ш.* Невдала спроба // Радянське мистецтво [К.]. — 1930. — № 19. — С. 8.

629. *Ю. М. [Юмаров]* Розмова в фойє. Початок театрального сезону // Глобус [К.]. — 1930. —

№ 20. — С. 319.

630. *Лятошинський Б.* Епістолярна спадщина. Т. 1. Борис Лятошинський — Рейнгольд Гліер. Листи (1914–1956). — К., 2002. — С. 179.

631. *Шумський І.* Підсумки зимового сезону // Радянське мистецтво. — 1930. — № 14. — С. 16.

632. *Станішевський Ю.* Режисура в українському радянському оперному театрі. — К. 1973. — С. 235–236.

633. *Юрмас Я.* «Беркути» («Золотий обруч») на сцені Київської опери // Пролетарська правда [К.]. — 08.10.1930.

634. *Ивановский В.* Культура и искусство. «Беркуты» («Золотой обруч») Б. Лятошинского // Киевский пролетарий. — 09.10.1930.

635. *Юмаров.* Не опанували форму // Радянське мистецтво. — 1930. — № 19. — С. 7.

636. *Зубравський В.* За реконструкцію оперового мистецтва // Мистецька трибуна. — 1931. — № 12. — С. 18.

637. *Станішевський Ю.* Режисура в українському радянському оперному театрі. — К., 1973. — С. 272.

638. *Чепалов А.* Судьба пересмешника или Новые странствия Фракасса. — Х., 2001. — С. 131.

639. *Сіманцев Б.* Зимовий сезон почався (Від харківського кореспондента) // Радянське мистецтво. — 1930. — № 19. — С. 17.

640. *Мукаржовский Я.* Искусство как семиологический факт // Чешская и словацкая эстетика XIX–XX вв.: В 2 т. — М., 1985. — Т. 2. — С. 84–85.

641. *Шумський І.* Підсумки зимового сезону // Радянське мистецтво. — 1930. — № 14. — С. 16.

642. *Я. С.* Думка художньої ради Опери й робкорів про «Думу Чорноморську» // Радянське мистецтво. — 1930. — № 1. — С. 7.

643. *Белза І.* Ще про минулий сезон у Київській опері // Радянське мистецтво. — 1930. — № 14. — С. 13.

644. За реконструкцію оперового мистецтва (Розмова з директором Київської опери М. Ф. Христовим про подорож до Харкова, Москви та Ленінграда) // Радянське мистецтво. — 1931. — № 7/8. — С. 15.

645. *Гандельман М.* Проти «класичного мистецтва». (До підсумків всеукраїнської оперової наради) // Мистецька трибуна. — 1931. — № 10/11. — С. 16.

646. *Лятошинський Б.* Епістолярна спадщина. Том 1. Борис Лятошинський — Рейгольд Гліер. Листи (1914–1956) / Упорядник і автор вступної статті М. Копиця. — К., 2002. — С. 569.

647. *Єфімов С.* До п'ятиріччя Київської Державної Української Опери. Ліквідувати всі прориви // Радянське мистецтво. — 1931. — № 13/14. — С. 22.

648. *Глебов И. [Асафьев Б.]* «Машинист Хопкинс» // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 3. — М., 1982. — С. 40.

649. Див.: *Чепалов А.* Судьба пересмешника или новые странствия Фракасса. — Х., 2001. — С. 139.

650. *Зубравський В.* За реконструкцію оперового мистецтва // Мистецька трибуна. — 1931. — № 12. — С. 18.

651. Там само.

652. Харків. Театральне життя // Радянське мистецтво. — 1931. — № 5. — С. 21.

653. Там само.

654. *Коляда М.* Харьковская Гос. опера под влиянием «современничества»: По поводу постановки «Машиниста Гопкинса» // За пролетарскую музыку. — 1931. — № 9. — С. 16–18.

# ПЕРЕЛІК ВИСТАВ

1. «Азіаде» («Аравійські ночі») муз. Л. Бурго-Дюкудре, І. Гютеля (19.08.1919), хореогр. М. Мордкін, Музична драма, Київ.

2. «Алло, на хвилі 477» М. Йогансена, Б. Балабана, Л. Дубовика, В. Скляренка, К. Діхтяренка (9.01.1929), реж. В. Скляренко, худ. В. Меллер, ком. Ю. Мейтус, Б. Крижанівський, театр «Березіль», Харків.

3. «Анна Крісті» Ю. О'Ніла (1924), Театр російської драми, Київ.

4. «Анна Крісті» Ю. О'Ніла (1925), реж. Л. Кліщеєв, театр ім. Т. Шевченка, Полтава.

5. «Антігона» В. Газенклевера (1927), реж. О. Таїров, худ. А. Наумов, Камерний театр, Москва.

6. «Багато галасу даремно» В. Шекспіра (02.1927), реж. Б. Ґлаголін, худ. М. Данилов, Театр російській драми, Одеса.

7. «Балет тріад» (1922), хореогр. О. Шлеммер, Штутгарт.

8. «Беркути» муз. Б. Лятошинського (1930), реж. В. Манзій, дир. Л. Брагінський, худ. О. Хвостенко-Хвостов, Держопера, Київ.

9. «Біла хвороба» К. Чапека (19.12.1973), реж. О. Ріпко, худ. В. Бортяков, театр ім. М. Заньковецької, Львів.

10. «Бранд» Г. Ібсена (1918), реж. Б. Ґлаголін, худ. В. Бобрицький, Б. Косарєв, трупа І. Новаченка, Харків.

11. «Бум і Юла» М. Шкляра за Г. -Х. Андерсеном (3.04.1926), реж. В. Кожич, худ. В. Татлін, ком. І. Віленський, Київ.

12. «Бунт ляльок» («R.U.R. ») К. Чапека (1928), драматична студія українців-емігрантів, Вінніпег.

13. «Величний рогоносець» Ф. Кроммелінка (17.12.1920), реж. Люньє-По, театр Евр («Творчість»), Париж.

14. «Величний рогоносець» Ф. Кроммелінка (25.04.1922), реж. В. Мейєрхольд, худ. Л. Попова, театр Актора, Москва.

15. «Вертеп» (8.01.1919), реж. Л. Курбас, худ. А. Петрицький, Молодий театр, Київ.

16. «Весілля на Ейфелевій вежі» муз. Ж. Оріка, Д. Мійо, Ж. Тайфер, Ф. Пуленка (1921), хореогр. Берлена, лібрето Ж. Кокто, худ. І. Лагю, Театр де Шанз-Елізе, Париж.

17. «Вечір українських дрібнообразів» В. Стефаника, М. Левицького, Остапа Вишні (1928), реж. Я. Бортник, худ. В. Грипак, театр «Веселий пролетар», Харків.

18. «Вир» Г. Стабового (7.11.1924), реж. М. Терещенко, театр ім. Г. Михайличенка, Київ.

19. «Вій» М. Гоголя, Остапа Вишні (20.01.1927), реж. Д. Козачківський, худ. І. Крига, театр ім. М. Заньковецької, Катеринослав.

20. «Влада» М. Тверського (1921), реж. А. Аркадьєв, худ. В. Мюллер, театр Массодрам, Одеса.

21. «Втікач» К. А. Вітфогеля (1924), реж. Мейєрхольд, майстерні «ГИТИС», Москва.

22. «Вузлик» І. Терентьєва (1926), реж. І. Терентьєв, худ. П. Соколов, ком. В. Кашницький, Експериментальний театр Будинку друку, Ленінград.

23. «Газ» Г. Кайзера (27.04.1923), реж. Л. Курбас, худ. В. Меллер, ком. А. Буцький, хореогр. Н. Шуварська, МОБ, Київ.

24. «Газ» Г. Кайзер (1928), реж. Л. Йєснер, «Шіллер-театр», Берлін.

25. «Гайдамаки» Т. Шевченка (1920) реж. Л. Курбас, худ. К. Єлева, Р. Лісовський, ком. М. Лисенко, К. Стеценко, Р. Глієр, Н. Пруслін, Перший театр Української Радянської Республіки ім. Т. Шевченка, Київ.

26. «Гайдамаки» Т. Шевченка (1921), реж. М. Терещенко, театр ім. Т. Шевченка, Київ.

27. «Гайдамаки» Т. Шевченка (3.11.1922), реж. Л. Курбас, худ. І. Бурячок, театр ім. М. Заньковецької.

28. «Гаряче серце» О. Островського (1926), реж. К. Станіславський, І. Судаков, худ. М. Кримов, МХАТ, Москва.

29. «Геть руки від Китаю» (1924), реж. О. Каплер, Агіт-Театр Комункульту, Київ.

30. «Гоп-ля, ми живемо!» Е. Толлера (1928), реж. В. Федоров, худ. І. Шлепянов, театр Революції, Москва.

31. «Гоп-ля, ми живемо!» Е. Толлера (1928), реж. К. Марджанішвілі, Другий державний театр Грузії, Тбілісі.

32. «Гоп-ля, ми живемо!» Е. Толлера (1929), реж. П. Рудін, Театр російської драми, Дніпропетровськ.

33. «Горе брехунові» Ф. Грільпарцера (12.12.1918), реж. Л. Курбас, Молодий театр, Київ.

34. «Гріх» В. Винниченка (1927), реж. О. Загаров, Червонозаводський театр, Харків.

35. «Дама з камеліями» О. Дюма (1927), реж. Б. Ґлаголін, худ. М. Данилов, Театр російської драми, Одеса.

36. «97» М. Куліша (28.02.1925), реж. М. Тінський, худ. М. Невідомський, театр ім. Т. Шевченка, Полтава.

37. «97 незаможників» М. Куліша (8.01.1925), реж. М. Терещенко, худ. К. Єлева, театр ім. Г. Михайличенка, Київ.

38. «Десять днів, що розбурхали світ» Д. Ріда (1924), реж. І. Терентьєв, «Красный театр», Ленінград.

39. «Джіммі Гіґґінс» Е. Сінклера (20.11.1923), реж. Л, Курбас, худ. В. Меллер, ком. А. Буцький, хореогр. Н. Шуварська, МОБ, Київ.

40. «Джонні награє» муз. Е. Кшенека (10.02.1927), реж. В. Брюгман, Лейпциг.

41. «Джонні награє» муз. Е. Кшенека (1927), дир. Хегер, Державна опера, Відень.

42. «Джонні награє» муз. Е. Кшенка (1927), реж. К. Г. Мартін, Берлін.

43. «Джонні награє» муз. Е. Кшенека (13.11.1928), реж. М. Смолич, дир. С. Самосуд, худ. В. Дмитрієв, Малий Ленінградський оперний театр, Ленінград.

44. «Джонні награє» муз. Е. Кшенека (15.05.1929), реж. В. Немирович-Данченко, Баратов, дир.. О. Брон, худ. Б. Ердман, Музичний театр ім. В. Немировича-Данченка, Москва.

45. «Джонні награє» муз. Е. Кшенека (1929), реж. М. Дисковський, дир. Л. Брагінський, худ. О. Хвостенка-Хвостов, Київ.

46. «Джонні награє» муз. Е. Кшенека (15.01.1930), реж. Я. Гречнєв, худ. І. Назаров, Одеса.

47. «Дивак» О. Афіногенова (6.01.1930), реж. І. Терентьєв, худ. М. Ладур, ком. В. Кашницький, театр ім. Жовтневої Революції, Одеса.

48. «Дивак» О. Афіногенова (3.07.1930), реж. І. Терентьєв, ком. В. Кашницький, театр «СОЗ», Ромни.

49. «Диктатура» І. Микитенка (25.09.1929), реж. М. Терещенко, худ. Р. Распопов, ком. Ю. Губарьов, Держдрама, Одеса.

50. «Диктатура» І. Микитенка (20.10.1929), реж. Г. Юра, худ. Г. Цапок, ком. Н. Пруслін, театр ім. І. Франка, Київ.

51. «Диктатура» І. Микитенка (01.1930), реж. М. Тінський, театр «СОЗ», Вінниця.

52. «Диктатура» І. Микитенка (31.05.1930), реж. Л. Курбас, худ. В. Меллер, ком. Ю. Мейтус, М. Коляда, театр «Березіль», Харків.

53. «Ділок» В. Газенклевера (1928), реж. В. Сахновський, театр «Комедія» (колишній театр Корша), Москва.

54. «Ділок» В. Газенклевера (1928), реж. Ю. Завадський, Театрі-студія Ю. Завадського, Москва.

55. «Ділок»В. Газенклевера (1928), реж. М. Петров, В. Соловйов, худ. М. Акімов, театр Академічної драми, Ленінград.

56. «Ділок» В. Газенклевера (11.1928), реж. С. Марголін, худ. Н. Шифрін, ком. М. Мільнер, Державний Єврейський театр, Харків.

57. «Ділок» В. Газенклевера (1929), реж. С. Ахметелі, худ. І. Гамрекелі, театр ім. Шота Руставелі, Тбілісі.

58. «Ділок» В. Газенклевера (2.03.1929), реж. О. Смирнов, О. Іскандер, худ. В. Шкляєв, ком. Н. Пруслін, театр ім. І. Франка, Київ.

59. «Ділок» В. Газенклевера (1930), реж. Я. Варшавський, худ. М. Данилов, ком. М. Рахліс, Театр російської драми, Одеса.

60. «Дні Турбіних» М. Булгакова (1926), реж. К. Станіславський, І. Судаков, худ. М. Ульянов, МХАТ, Москва.

61. «Дозвольте вас угробити» (1928), реж. П. Рєпнін, театр «Веселий пролетар», Харків.

62. «Доктор Штокман» Г. Ібсена (24.08.1918), реж. С. Семдор, Молодий театр, Одеса.

63. «Дорога вогню» С. Вейтінга, В. Вальдо (11.1929), реж. М. Терещенко, худ. Ю. Павлович, ком. Ю. Губарьов, хореогр. П. Вірський, Держдрама, Одеса.

64. «Дума Чорноморська» муз. Б. Яновського (1929), реж. Ю. Лішанський, дир. М. Радзієвський, худ. І. Стеценко, Держопера, Київ.

65. «Дума Чорноморська» муз. Б. Яновського (1930), Держопера, Одеса.

66. «Еуген Нещасний» («Гінкеман») Е. Толлера (7.11.1923), реж. Г. Юра, худ. Ю. Магнер, ком. Б. Яновський, театр ім. І. Франка, Харків.

67. «Еуген Нещасний» («Гінкеман») Е. Толлера (12.1923), реж. С. Радлов, худ. В. Дмитрієв, хореогр. Г. Баланчивадзе, театр Академічної драми (колишня Александрінка), Петроград.

68. «Еуген Нещасний» («Гінкеман») Е. Толлера (10. 1924), реж. О. Канін, Театр російської драми, Київ.

69. «Еуген Нещасний» («Гінкеман») Е. Толлера (1925), театр «Комедія» (колишній театр Корша), Москва.

70. «Еуген Нещасний» («Гінкеман») Е. Толлера (10.1926), реж. О. Харламов, Театр російської драми, Одеса.

71. «Єретик» («Іван Гус») Т. Шевченка (18.03. 1920), реж. Л. Курбас, Перший театр Української Радянської Республіки ім. Т. Шевченка, Київ.

72. «Жовтневий огляд» (11.11.1927), реж. Л. Курбас, худ. В. Меллер, ком. Ю. Мейтус, театр «Березіль», Харків.

73. «Жовтень» (7.11.1922), реж. Л. Курбас, худ. В. Меллер, МОБ, Київ.

74. «За двома зайцями» М. Старицького, В. Ярошенка (25.02.1925), реж. В. Василько, Х. Шмаїн, худ. В. Шкляєв, М. Симашкевич, МОБ, Київ.

75. «За двома зайцями» М. Старицького, В. Ярошенка,(13.01.1926), реж. В. Василько, худ. В. Шкляєв, ком. Л. Ентеліс, Ю. Губарьов, Держдрама, Одеса.

76. «За двома зайцями» М. Старицького, В. Ярошенка (6.03.1926), реж. В. Василько, худ. М. Драк, театр ім. І. Франка, Харків.

77. «За двома зайцями» М. Старицького, В. Ярошенка (6.04.1929), реж. В. Василько, худ. Б. Косарєв, Червонозаводський театр, Харків.

78. «Зангезі» В. Хлєбнікова (30.05.1923), реж. В. Татлін, Музей художньої культури, Петроград.

79. «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана (31.12.1918), реж. Г. Юра, худ. А. Петрицький, Молодий театр, Київ.

80. «Захар Беркут» («Золотий обруч») муз. Б. Лятошинського (26.03.1930), реж. С. Бутовський, дир. С. Столерман, худ. І. Назаров, Одеса.

81. «Звільнений Вотан» Е. Толлера, Німецький театр, Берлін.

82. «Зелений папуга» А. Шніцлера (1920), реж. Б. Ґлаголін, худ. Б. Косарєв, Одеса.

83. «Зелений папуга» А. Шніцлера, Массодрам, Одеса.

84. «Землетрус» (11.1927), реж. Я. Бортник, І. Маківський, Х. Шмаїн, театр «Веселий пролетар», Харків.

85. «Змова дурнів» А. Марієнгофа, реж. С. Нікрітін, худ. М. Тряскін, С. Лучішкін, П. Вільямс, Експериментальна студія «Проекційний театр», Москва.

86. «Змова імператриці» О. Толстого (1925), реж. Б. Ґлаголін, Полтава.

87. «Знову на землі» С. -Ж. Буельє (1917), реж. Б. Ґлаголін, худ. В. Бобрицький, Б. Косарєв, трупа І. Новаченка, Харків.

88. «Золота доба» муз. Д. Шостаковича (1930), дир. М. Радзієвський, хореогр. Є. Вігільов, худ. А. Петрицький, Держопера, Київ.

89. «Золоте черево» Ф. Кроммелінка (1925), реж. Л. Жуве, театр «Стара Голуб'ятня», Париж.

90. «Золоте черево» Ф. Кроммелінка (16.10.1926), реж. Л. Курбас, худ. В. Меллер, театр «Березіль», Харків.

91. «Золотий обруч» муз. Б. Лятошинського (10.1930), реж. М. Фореггер, дир. А. Маргулян, худ. А. Петрицький, Харків.

92. «Зорі» Е. Верхарна (1919), реж. С. Радлов, Петроград,

93. «Інкогніто» М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка (15.10.1929), реж. І. Терентьєв, ком. В. Кашницький, театр «СОЗ», Херсон.

94. «Йоля» Є. Жулавського (12.04.1918), реж. Л. Курбас, худ. М. Бойчук, Молодий театр, Київ.

95. «Кандіда» Б. Шоу (19.11.1918), реж. Г. Юра, худ. А. Петрицький, Молодий театр, Київ.

96. «Кандіда» Б. Шоу (1918), реж. Б. Ґлаголін, театр М. Синельникова, Харків

97. «Камергер» С. Грея, Ю. Яновського (29.03.1925), реж. М. Терещенко, худ. К. Єлева, театр ім. Г. Михайличенка, Київ.

98. «Карнавал» («Лілюлі») Р. Роллана (8.09.1923), реж. М. Терещенко, худ. В. Меллер, ком. М. Вериківський, театр ім. Г. Михайличенка, Київ.

99. «Квадрат 36» (1924), Агіт-Театр Комункульту, Київ.

100. «Квадратура кола» В. Катаєва (1929), театр «Веселий пролетар», Харків.

101. «Клубний огляд» (04. 1927), реж. Я. Бортник, театр «Веселий пролетар», Харків.

102. «Козак нетяга Фесько Ганжа Андибер» (12.1922), реж. М. Терещенко, театр ім. Г. Михайличенка, Київ.

103. «Комуна в степах» М. Куліша (1924), реж. Д. Ровинський, театр ім. Т. Шевченка, Полтава.

104. «Король Убю» А. Жаррі (10.12.1896), реж. Люньє-По, худ. А. Тулуз-Лотрек, П. Боннар, Е. Вюйар, театр Евр («Творчість»), Париж.

105. «Король Убю» А. Жаррі (1928), реж. Ї. Гонзл, Звільнений театр, Прага.

106. «Кохання під берестами» Ю. О'Ніла (1924), реж. Р. Е. Джонс, Експеримент. театр, Нью-Йорк.

107. «Кохання під берестами» Ю. О'Ніла (1926), реж. О. Таїров, худ. В., Г. Стенберги, Камерний театр, Москва.

108. «Кохання під берестами» Ю. О'Ніла (1927), реж. П. Алексєєв, Театр російської драми, Харків.

109. «Кохання під берестами» Ю. О'Ніла (1927), реж. Л. Кліщеєв, худ. Ю. Магнер, Червонозаводський театр, Харків.

110. «Кульгавий» («Гінкеман») Е. Толлера (1923), «Старий театр», Лейпциг.

111. «Лівий марш» В. Маяковського (1919), реж. В. Вандурський, любительський колектив Харківського відділу охорони здоров'я, Харків.

112. «Лілюлі» Р. Роллана (4.11.1922), реж. Б. Ґлаголін, худ. О. Хвостенко-Хвостов, ком. Б. Яновський, театр ім. Т. Шевченка, Харків.

113. «Ліс» О. Островського (19.01.1924), реж. В. Мейєрхольд, реж. В. Федоров, Театр ім. Мейєрхольда, Москва.

114. «Луна-парк» муз. М. Стрельникова (1928), реж. І. Терентьєв, лібрето В. Ардова, худ. Н. Шифрін, театр Музичної комедії, Москва.

115. «Луна-парк» муз. М. Стрельникова (1929), реж. І. Терентьєв, лібрето В. Ардова, театр Оперети, Харків.

116. «Любий Жорж» (1927), реж. Б. Ґлаголін, Театр російської драми, Одеса.

117. «Людина з ідеєю» К. А. Вітфогеля (23.12.1925), реж. І. Богаченко, худ. М. Санников, Державний драматичний театр ім. М. Заньковецької, Катеринослав,

118. «Людина-маса» Е. Толлера (11.10.1921), реж Ю. Фелінг, худ. Г. Стробах, театр «Фольксбюне» («Народна сцена»), Берлін.

119. «Людина-маса» Е. Толлера (26.01.1923), реж. В. Мейєрхольд, реж. О. Веліжев, худ. В. Шестаков, театр Революції, Москва.

120. «Людини-маса» Е. Толлера, реж. В. Соловйов, Держагіттеатр, Петроград.

121. «Людини-маса» Е. Толлера (1923), реж. К. Марджанішвілі, театр ім. Шота Руставелі, Тбілісі.

122. «Людина-маса» Е. Толлера (14.02.1924), реж. Г. Ігнатович, худ. В. Меллер, МОБ, Київ.

123. «Людина-маса» Е. Толлера (23.03.1924), реж. О. Грипич, худ. Я. Гумінер, ком. О. Голубенцев, Театр Пролеткульту, Петроград.

124. «Людина, яка була четвергом» Г. Честертона (1923), реж. О. Таїров, худ. О. Веснін, Камерний театр, Москва.

125. «Мадонна з Ефесу» М. Жука (25. 08. 1923), реж. Б. Романицький, худ. П. Погрібний, ком. Б. Крижанівський, театр ім. М. Заньковецької, Чернігів.

126. «Макбет» В. Шекспіра (1. 04. 1924), реж. Л. Курбас, худ. В. Меллер, ком. А. Буцький, МОБ, Київ.

127. «Маклена Граса» М. Куліша (24.09.1933), реж. Л. Курбас, худ. В. Меллер, ком. Ф. Шопен, Ю. Мейтус, театр «Березіль», Харків.

128. «Мандат» М. Ердмана (27.11.1925), реж. Б. Ґлаголін, худ. М. Данилов, О. Ексельбірт, Держдрама, Одеса.

129. «Мандат» М. Ердмана (22.01.1926), реж. Б. Ґлаголін, худ. А. Петрицький, ком. Ю. Мейтус, театр ім. І. Франка, Харків.

130. «Мандат» М. Ердмана (1926), реж. Л. Кліщеєв, худ. М. Невідомський, театр ім. Т. Шевченка, Полтава.

131. «Мати» К. Чапека (1939), реж. Л. Дубовик, худ. Є. Товбін, театр ім. Т. Шевченка, Харків.

132. «Мати» К. Чапека (1939), Російський драматичний театр ім. Іванова, Одеса.

133. «Машиніст Гопкінс» муз. М. Бранда (1931), реж. М. Фореггер, дир. А. Маргулян, худ. А. Петрицький, Харків.

134. «Машинобойці» Е. Толлера (1923), реж. С. Пронський, Робітничий театр «Металіст», Харків.

135. «Машиноборці» Е. Толлера (6.01.1924), реж. Ф. Лопатинський, худ. В. Меллер, МОБ, Київ.

136. «Машиноборці» Е. Толлера (12.05.1935), реж. Д. Лазуренко, худ. Д. Овчаренко, Червонозаводський театр, Сталіно.

137. «Мефісто» муз. Ф. Ліста (1919), хореогр. Б. Ніжинська, худ. О. Екстер, В. Меллер, «Школа руху», Київ.

138. «Меч миру» А. Піотровського (02.1920), реж. С. Радлов, червоноармійська Театрально-драматургічна майстерня, цирк Чінізеллі, Петроград.

139. «Мина Мазайло» М. Куліша (18.04.1929), реж. Л. Курбас, худ. В. Меллер, ком. Ю. Мейтус, театр «Березіль», Харків.

140. «Мина Мазайло» М. Куліша (20.04.1929), реж. Г. Юра, худ. В. Шкляєв, ком. Н. Пруслін, театр ім. І. Франка, Київ.

141. «Мина Мазайло» М. Куліша (1929), реж. І. Терентьєв, Макіївка.

142. «Мина Мазайло» М. Куліша (19.10.1929), реж. І. Терентьєв, театр «СОЗ», Херсон.

143. «Митька на царстві» К. Ліпскерова (01.1930), пост. план В. Смишляєва, худ. Б. Ердман, театр «СОЗ», Вінниця.

144. «Містерія-буфф» В. Маяковського (1919), реж. В. Вандурський, любительський колектив Харківського відділу охорони здоров'я, Харків.

145. «Містерія-буфф» В. Маяковського (7.11.1921), реж. Г. Авлов, Героїчний театр. Харків.

146. «Місячна гра» (1923), реж. Л. Шрейєр, Баухауз, Веймар.

147. «Моб» Е. Сінклера (1924), реж. Б. Ґлаголін, худ. Б. Косарєв, театр «Красный факел», Харків.

148. «Моб» Е. Сінклера (20.02.1925), реж. Б. Ґлаголін, худ. О. Хвостенко-Хвостов, театр ім. І. Франка, Харків.

149. «Молодість» М. Гальбе (15.10.1917), реж. Л. Курбас, Молодий театр, Київ.

150. «Мопр» (1924), Агіт-Театр Комункульту, Київ.

151. «Мудрець» С. Третьякова («На всякого мудреця доволі простоти» О. Островського) (1923), реж. С. Ейзенштейн, театр Пролеткульту, Москва.

152. «Насіння» Ю. Либединського (06.1924), реж. М. Терещенко, худ. К. Єлева, театр ім. Г. Михайличенка, Київ.

153. «Народження» (1921), реж. Л. Шрейєр, Баухауз, Веймар.

154. «Народження велетня» (1.10.1931), реж. Л. Курбас, худ. В. Меллер, Д. Власюк, Є. Товбін, театр «Березіль», Харків.

155. «Народний Малахій» (31.03.1928), реж. Л. Курбас, худ. В. Меллер, ком. Ю. Мейтус, театр «Березіль», Харків.

156. «Наталка Полтавка» І. Котляревського (1926), реж. Л. Кліщеєв, театр ім. Т. Шевченка, Полтава.

157. «Наталя Тарпова» С. Семенова (1928), реж. І. Терентьєв, Експериментальний театр Будинку друку, Ленінград.

158. «Небо горить» О. Слісаренка, М. Семенка, Г. Шкурупія (1922), реж. М. Терещенко, худ. В. Меллер, театр ім. Г. Михайличенка, Київ.

159. «Нові йдуть» Ю. Зозулі (7.11.1923), реж. Ф. Лопатинський, худ. В. Меллер, В. Шкляєв, МОБ, Київ.

160. «Одруження» М. Гоголя (1922), реж. Г. Козінцев, Л. Трауберг, Фабрика ексцентризму, Петроград.

161. «Озеро Люль» О. Файка (7.11.1923), реж. А. Роом, В. Успенський, худ. В. Шестаков, театр Революції, Москва.

162. «Ой не ходи, Грицю...» М. Старицького (1923), реж. І. Сенченко.

163. «Олл райт Бебі» М. Геннекена (1925), реж. Б. Ґлаголін, Полтава.

164. «Опортунія» К. Буревія (1930), реж. Я. Бортник, театр «Веселий пролетар», Харків.

165. «Отелло» В. Шекспіра (6.02.1926), реж. П. Саксаганський, худ. І. Желаєв, театр ім. М. Заньковецької, Катеринослав.

166. «Павел І» Д. Мережковського (1918), реж. Б. Ґлаголін. театр М. Синельникова, Харків.

167. «Пан» Ш. В. Лерберга (04.1919), реж. Б. Ґлаголін, худ. В. Бобрицький, Б. Косарєв, муз. Б. Яновського, Перший Радянський драматичний театр, Харків.

168. «Пан» Ш. В. Лерберга (1920), реж. Б. Ґлаголін, худ. Б. Косарєв, Одеса.

169. «Парад» муз. Е. Саті (1917), хореогр. Л. Мясін, лібрето Ж. Кокто, худ. П. Пікассо, балетна трупа Сергія Дягілєва, Париж.

170. «Перетворення» Е. Толлера (30.09.1919), реж. К. Г. Мартін, худ. Р. Неппах, театр «Трибуна», Берлін.

171. «Перший Будинок Нового світу» (11.05.1921), реж. М. Терещенко, худ. А. Петрицький, ком. А. Буцький, театр ім. Г. Михайличенка, Київ.

172. «Печаль остання» (1922), реж. М. Терещенко, театр ім. Г. Михайличенка, Київ.

173. «Північні велетні» Г. Ібсена, Массодрам, Одеса.

174. «Північний вітер» муз. Л. Кніппера (1930), реж. Ю. Лішанський, дир. О. Брон, худ. І. Курочка-Армашевський, Н. Алексєєва, Держопера, Київ.

175. «Підземна Галичина» М. Ірчана (8.10.1927), реж. Б. Романицький, худ. Г. Орлов, театр ім. М. Заньковецької, Полтава.

176. «Підземна Галичина» М. Ірчана (25.02.1928) реж. О. Загаров, худ. Г. Цапок, Червонозаводський театр, Харків.

177. «Платон Кречет» О. Корнійчук (5.02. 1935), реж. Б. Тягно, худ. Н. Шифрін, ком. Ю. Мейтус, театр «Березіль», Харків.

178. «Плацдарм» М. Ірчана (18.01.1932), реж. Л. Курбас, Б. Балабан, худ. Д. Власюк, Є. Товбін, ком. П. Козицький, театр «Березіль», Харків.

179. «Плебейка» М. Жука (8.11.1925), реж. Б. Романицький, худ. І. Желаєв, ком. В. Йориш, театр ім. М. Заньковецької, Катеринослав.

180. «По зорі» В. Гжицького (28.02.1926), реж. А. Бучма, І. Дєєва, худ. В. Татлін, Є. Сагайдачний, ком. І. Віленський, Державний театр для дітей, Київ.

181. «Поїзд» (1922), реж. М. Форегтер, Мастфор, Москва.

182. «Полум'ярі» А. Луначарського (7.11.1924), реж. Б. Ґлаголін, худ. М. Драк, театр ім. І. Франка, Харків.

183. «Полум'ярі» А. Луначарського (7.11.1925), реж. Б. Ґлаголін, худ. М. Маткович, ком. Ю. Губарьов, Держдрама, Одеса.

184. «Полум'ярі» («Палії») А. Луначарського (1925), театр ім. Т. Шевченка, Полтава.

185. «Постріл» О. Безименського (1930), реж. Я. Бортник, театр «Веселий пролетар», Харків.

186. «Постріл» О. Безименського (17.03.1930), реж. М. Терещенко, худ. І. Вальденберг, М. Ладур, Держдрама, Одеса.

187. «Постріл» О. Безименського (17.04.1930), реж. І. Терентьєв, худ. О. Ексельбірт, театр ім. Т. Шевченка, Дніпропетровськ.

188. «Постріл» О. Безименського (8.02.1931), реж. Г. Юра, худ. Г. Цапок, ком. Н. Пруслін, театр ім. І. Франка, Київ.

189. «Пошились у дурні» М. Кропивницького (1920), реж. Л. Курбас, Кийдрамте, Біла Церква.

190. «Пошились у дурні» М. Кропивницького (8.11.1924), реж. Ф. Лопатинський, худ. В. Меллер, М. Симашкевич, В. Шкляєв, МОБ, Київ.

191. «Пригоди бравого солдата Швейка» Я. Гашека (1928), реж. Е. Піскатор, худ. Г. Ґросс, театр Піскатора, Берлін.

192. «Пригоди бравого солдата Швейка» Я. Гашека (17.10.1928), реж. Г. Юра, худ. Б. Ердман, ком. Н. Пруслін, театр ім. І. Франка, Київ.

193. «Пригоди бравого солдата Швейка» Я. Гашека (16.09.1955), реж. Г. Юра, худ. М. Маткович, ком. В. Рождественський, театр ім. І. Франка, Київ.

194. «Про Цигана і Хазяїна» С. Руданського (1922), реж. М. Терещенко, театр ім. Г. Михайличенка, Київ

195. «Протигази» С. Третьякова (30.03.1924), реж. Л. Курбас, Б. Тягно, худ. В. Меллер, МОБ, Київ.

196. «Пугачовщина» К. Треньова (1925), реж. І. Терентьєв, театр Академічної драми (колишня Александрінка), Ленінград.

197. «Пухкий пиріг» Б. Ромашова (2.10. 1925), реж. Б. Ґлаголін, худ. А. Петрицький, ком. Н. Пруслін, театр ім. І. Франка, Харків.

198. «Ревізор» М. Гоголя (13.02.1924), реж. Г. Юра, худ. Ю. Магнер, театр ім. І. Франка, Харків.

199. «Ревізор» М . Гоголя (9.12.1926), реж. В. Мейєрхольд, худ. В. Кисельов, ком. М. Гнесін, Театр ім. В. Мейєрхольда, Москва.

200. «Ревізор» М. Гоголь (9.04.1927), реж. І. Терентьєв, худ. О. Ландсберг, А. Сашин, К. Євграфов, ком. В. Кашницький, Експериментальний театр Будинку друку, Ленінград.

201. «Риссю та галопом» (1927), театр «Веселий пролетар», Харків.

202. «Родина щіткарів» М. Ірчана (4. 05. 1926), реж. Б. Романицький, худ. І. Желаєв, театрі ім. М. Заньковецької, Катеринослав.

203. «Розлом» Б. Лавреньова (2.02.1928), реж. Л. Кліщеєв, худ. А. Босулаєв, Червонозаводський театр, Харків.

204. «Розлом» муз. В. Фемеліді (7.11.1929), реж. Я. Гречнэв, худ. Г. Павлович, дир. С. Столерман, Держопера, Одеса

205. «Розлом» муз. В. Фемеліді (1932), реж. В. Манзій, дир.. О. Брон, худ. І. Курочка-Армашевський, Держопера, Київ.

206. «Роман Е. Шелдона (1927), реж. Б. Ґлаголін, Театр російської драми, Одеса.

207. «Роман міжгір'я» Івана Ле (31.10.1930), реж. І. Терентьєв, Державний Робітничий театр, Дніпропетровськ.

208. «Руйнівники машин» Е. Толлера (1922), реж. К. Г. Мартін, Великий драматичний театр, Берлін.

209. «Руйнівники машин» Е. Толлера (3.11.1922), реж. П. Рєпнін, худ. В. Комардьонков, театр Революції, Москва.

210. «Руйнівники машин» Е. Толлера (1923), реж. Ю. Брилль, худ. М. Данилов, О. Ексельбірт, театр Массодрам, Одеса.

211. «Руйнівники машин» Е. Толлера (1923), реж. Ю. Лавров, Молодий театр, Петроград.

212. «Руйнівники машин» Е. Толлера (1929), реж. М. Рафальський, Державний Єврейський театр Білорусі, Мінськ.

213. «Рятівник» В. Газенклевера (1919), реж. К. Г. Мартін, театр «Трибуна», Берлін.

214. «Сава Чалий» І. Карпенко-Карого (3.02.1927), реж. Ф. Лопатинський, худ. В. Шкляєв, М. Симашкевич, ком. П. Козицький, театр «Березіль», Харків.

215. «Свята Йоанна» Б. Шоу, Театр російської драми, Київ.

216. «Свята Йоанна» Б. Шоу (22.11.1924), реж. Б. Ґлаголін, худ. М. Драк, ком. Н. Пруслін, театр ім. І. Франка, Харків.

217. «Секретар профспілки» Л. Скотта (23.12.1924), реж. Б. Тягно, худ. В. Меллер, МОБ, Київ.

218. «Син» В. Газенклевера (1916), «Альберт-театр», Дрезден.

219. «Снігуронька» О. Островського (1924), реж. І. Терентьєв Першотравневе дійство, Петроград.

220. «Собака садівника» («Собака на сіні») Лопе де Веги (1918), реж. Б. Ґлаголін, театр М. Синельникова, Харків.

221. «Собака садівника» («Собака на сіні») Лопе де Веги (1927), реж. Б. Ґлаголін, худ. М. Данилов, Театр російської драми, Одеса.

222. «Сорочинський ярмарок» М. Гоголя (13.11.1924), реж. М. Терещенко, театр ім. Г. Михайличенка, Київ.

223. «Спокійно, знімаю» В. Чечвянського (1930), ком. Б. Крижанівський, театр «Веселий пролетар», Харків.

224. «Стрибок через тінь» муз. Е. Кшенека (1924), реж. В. Брюгман, Франкфурт-на-Майні.

225. «Стрибок через тінь» муз. Е. Кшенека (1927), реж. М. Смолич, дир. С. Самосуд, Малий Ленінградський оперний театр, Ленінград.

226. «Танець життя» О. Олеся (17.11.1917), реж. Л. Курбас, худ. А. Петрицький, Молодий театр, Київ.

227. «Тарас Бульба» муз. М. Лисенка (31.08.1919), реж. Л. Курбас, худ. А. Петрицький, Музична драма, Київ.

228. «Тарас Бульба» муз. М. Лисенка (15.10.1927), реж. Г. Юра, дир. О. Орлов, М. Вериківський, худ. А. Петрицький, Держопера, Київ.

229. «Творець масок» Ф. Кроммелінка (17.12.1920), театр Евр («Творчість»), Париж.

230. «Труд і капітал» П. Тичина (1921), реж. М. Терещенко, цирк Крутикова, Київ.

231. «Туди й назад» (1928), реж. Х. Шмаїн, театр «Веселий пролетар», Харків.

232. «Украдене щастя» І. Франка (3.06.1923), реж. Б. Романицький, худ. І. Таран, театр ім. М. Заньковецької, Київ.

233. «Універсальний некрополь» І. Еренбурга (02.1924), реж. М. Терещенко, худ. К. Єлева, ком. М. Вериківський, театр ім. Г. Михайличенка, Київ.

234. «Учитель Бубус» О. Файка (1926), театр ім. Т. Шевченка, Полтава.

235. «Феєрверк» муз. І. Стравінського (03.1917), хореогр. Л. Мясін, худ. Д. Балла, «Театро Констанци», Рим.

236. «Ференджі» муз. Б. Яновського (1930), хореогр. П. Кретов, реж. М. Форeггер, Держопера, Харків.

237. «Фея гіркого мигдалю» І. Кочерги (01.1930), реж. М. Тінський, театр «СОЗ», Вінниця.

238. «Фігуративний кабінет» (1923), хореогр. О. Шлеммер, Баухауз, Веймар.

239. «Фокстрот» В. Андреєва (1926), реж. І. Терентьєв, Експериментальний театр Будинку друку, Ленінград.

240. «Хазяїн» І. Карпенко-Карий (24.12.1932), реж. В. Скляренко, худ. В. Меллер, ком. Ю. Мейтус, театр «Березіль», Харків.

241. «Хо» Я. Мамонтова (1929), реж. М. Павлен, О. Соломарський, худ. В. Шкляєв, Державний театр для дітей, Київ.

242. «Хобо» Е. Сінклера (7.12.1924), реж. Б. Ґлаголін, худ. О. Хвостенко-Хвостов, ком. Б. Яновський, Перший державний Театр для дітей, Харків.

243. «Хто найдурніший» К. А. Вітфогеля (11.1925) худ. Булаховська, ком. І. Дунаєвський, робітничий театр «Металіст», Харків.

244. «Чвара» («Колотнеча») В. Ардова, Л. Нікуліна (1928), реж. Х. Шмаїн, худ. М. Санников, театр «Веселий пролетар», Харків.

245. «Червоний мак» муз. Р. Глієра (14.06.1927), хореогр. Л. Лащилін, В. Тихомиров, Большой театр, Москва.

246. «Червоні солдати» К. А. Вітфогеля (9.02.1924) реж. С. Семдор, худ. Ю. Магнер, театр ім. І. Франка, Харків.

247. «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка (24.09.1917), реж. Л. Курбас, худ. М. Бойчук, Молодий театр, Київ.

248. «Чудо Св. Антонія» М. Метерлінка (1918), реж. Б. Ґлаголін, Камерний театр Віри Барановської, Харків.

249. «Чуєш, Москва?» С. Третьякова (7.11.1923), реж. С. Ейзенштейн, Перший Робітничий театр Пролеткульта, Москва.

250. «Чуєш, Москва?» С. Третьякова (1924), Агіт-Театр Комункульту, Київ.

251. «Шлюби укладаються на небесах» В. Газенклевера (1929), театр Комедії, Ленінград.

252. «Шлюби укладаються на небесах» В. Газенклевера, Франкфурт-на-Майні.

253. «Шлюби укладаються на небесах» В. Газенклевера, Веймар.

254. «Шпана» В. Ярошенка (19.03.1927), реж. Я. Бортник, худ. М. Симашкевич, В. Шкляєв, МОБ, Київ.

255. «Цар Едіп» Софокла (16.11.1918), реж. Л. Курбас, А. Петрицький, Молодий театр, Київ.

256. «Юда» Е. Мюзама (05.01.1924), реж. Г. Юра, худ. Ю. Магнер, театр ім. І.Франка, Харків.

257. «Юда» Е. Мюзама, Народний театр, Мангайм.

258. «Юда» Е. Мюзама, театр «Пролетарська трибуна», Нюрнберг.

259. «Юда» Е. Мюзама, театр Е. Піскатора, Берлін.

260. «Яблуневий полон» І. Дніпровського. (4.10.1927), реж. Я. Бортник, худ. В. Шкляєв, театр «Березіль», Харків.

261. «Яблуневий полон» І. Дніпровського (21.01.1928), реж. Т. Лучко, худ. Г. Орлов, театр ім. М. Заньковецької, Полтава.

262. «Яблуневий полон» І. Дніпровського (26.01.1928), реж. В. Вільнер, худ. М. Маткович, ком. Ю. Губарьов, Держдрама, Одеса.

263. «Яблуневий полон» муз. О. Чишка (1931), дир. С. Столерман, Держопера, Одеса.

264. «Яблуневий полон» муз. О. Чишка (1932), реж. В. Манзій, худ. І. Федотов, Держопера, Київ.

265. «Marche Funebre» («Жалобний марш») М. Любченка (1922), реж. М. Терещенко, театр ім. Г. Михайличенка, Київ.

266. «R.U.R. » К. Чапека (1921), реж. К. Г. Гілар, Національний театр, Прага.

267. «R.U.R. » К. Чапека (1924), реж. О. Загаров, Руський театр товариства «Просвіта», Ужгород.

268. «R.U.R. » К. Чапека (15.10.1926), реж. О. Загаров, худ. Л. Фесінг, театр ім. М. Заньковецької, Катеринослав.

# ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК
## (ОСНОВНИЙ ТЕКСТ)

Авдієва Ірина Дмитрівна (1904–1984) — українська актриса. 174.

Авлов Григорій Олександрович (спр. пр. Шперлінг) (1885–1960) — російський режисер. 44, 45, 229, 230.

Адорно Теодор (спр. пр. Візенгруд) (1903–1969) — німецький філософ, соціолог, музикознавець. 17, 265, 269.

Акімов Микола Павлович (1901–1968) — російський режисер, театральний художник. 211, 212, 215, 218.

Аксарін Олександр Рафаїлович (спр. пр. та ім'я Кельберг Альберт) — російський театральний підприємець, антрепренер. 95.

Александрова Ніна Георгіївна (1885–1964) — викладач ритміки. 32.

Алексєєв Павло Миколайович (1890–?) — російський режисер, працював в Україні. 118.

Алперс Борис Володимирович (1894–1974) — російський театрознавець. 77.

Альтман Натан Ісайович (1889–1970) — живописець, театральний художник, графік. 28.

Альф (спр. пр. та ім'я Бассехес Альфред Йосипович) (1900–1969) — мистецтвознавець. 123.

Андерсен Ганс Христіан (1805 –1875) — данський письменник. 158, 207.

Андреєв Леонід Миколайович (1871–1919) — російський письменник, драматург. 108.

Андрєєв Василь Михайлович (1900–1941) — російський письменник. 229, 230.

Антоненко-Давидович Борис (1899–1984) — український письменник. 107.

Антонович Дмитро Володимирович (1877–1945) — український театрознавець і мистецтвознавець. 28.

Ануй Жан (спр. пр. Ануйль) (1910–1987) — французький драматург. 210.

Аполлінер Гійом ( спр. пр. та ім'я Костровицький Аполлінарій) (1880– 1918) — французький поет. 18.

Аппіа Адольф (1862–1928) — німецький режисер, художник і теоретик театру. 31, 263, 264.

Аппіа Теодор — викладач ритміки. 32.

Арватов Борис Гнатович (1896–1940) — теоретик мистецтва, критик. 132, 138, 148, 155, 223.

Ардов Віктор Юхимович (спр. пр. Зільберман) (1900–1976) — письменник-гуморист. 182, 183, 231.

Аркадьєв Андрій Іванович (1867–1922) — російський актор, режисер. 69.

д'Арк Жанна (біля 1412 –1431) — народна героїня Франції. 41, 196.

Артем (спр. пр. та ім'я Сергєєв Федір Андрійович) (1883–1921) — російський, український політичний діяч. 127.

Арто Антонен (1896–1948) — французький актор, режисер, теоретик театру. 228.

Асаф'єв Борис Володимирович (псевдо Ігор Глєбов) (1884–1949) — російський композитор, музикознавець. 266, 267, 282.

Асєєв Микола Миколайович (1889–1963) — російський поет. 228, 229, 233.
Афіногенов Олександр Миколайович (1904–1941) — російський драматург. 236, 238, 239.
Ахметелі Сандро (Олександр) Васильович (1886–1937) — грузинський режисер. 211, 215, 218.
30. Багрій-Пікулик Романа Мирослава (1946) — український літературознавець, театрознавець. 258.
Бажан Микола (1904–1983) — український поет, державний діяч. 26.
Балабан Борис Олександрович (1906–1959) — український режисер і актор. 179, 182, 261.
Балла Джакомо (1871–1958) — італійський художник-футурист. 247.
Баланчин Джордж (спр. пр. Георгій Мелітович Баланчивадзе) (1904 –1983) — американський хореограф. 91.
Баллюзек Володимир Володимирович (1881–1957) — російський, український художник, кінорежисер. 69.
Бантиш Юрій — український актор. 216, 217.
Баран Михайло Лукич (1884–1937) — український революційний, партійний, державний, культурний діяч. 204.
Барановська Віра Всеволодівна (1885–1935) — російська актриса. 42-44.
Барвінська Феодосія Андріївна (1899–1966) — українська актриса. 197, 213, 216, 217, 219.
Барлах Ернст (1870–1938) — німецький скульптор. 284.
Барток Бела (1881–1945) — угорський композитор. 263, 265.
Баскаков Микола Петрович (1896–1930/1940?) — керівник Ленінградського Будинку друку. 231.
Бахтін Михайло Михайлович (1895–1975) — російський літературознавець, культуролог. 91.
Бачеліс Ілля Ізраїлевич (1902–1951) — письменник журналіст, кінодокументаліст. 59, 183.
Башинджагян Нателла Захарівна — російський театрознавець.
Безименський Олександр Ілліч (1898–1973) — російський поет. 185, 236, 246, 249, 250.
Белза Ігор Федорович (спр. пр. Дорощук) (1904–1994) — російський композитор, музикознавець та літературознавець. 262, 270, 271, 281.
Бенуа Олександр Миколайович (1870–1960) — російський театральний художник. 90.
Беньямін Вальтер (1892–1940) — німецький філософ, культуролог. 66, 119, 146.
Берг Альбан (1885–1935) — австрійський композитор. 263, 266, 270, 271.
Береза-Кудрицький Павло Михайлович (1896–1926) — український актор і режисер. 38.
Бережний Костянтин Т. (1891–після 1928) — російський та український режисер. 29, 245.
Берковський Наум Якович (1901–1972) — російський літературознавець. 102, 147.
Берлен — французький хореограф. 161.
Бернштейн — керівник Харківського театру оперети. 232.
Берьозкін Віктор Йосипович (1934) –російський театрознавець. 90, 124, 125.
Бетман-Гольвег Теобальд фон (1856–1917) — рейхсканцлер Німеччини. 208.
Бехер Йоганес Роберт (1891–1958) — німецький письменник, драматург. 78.
Бишевська Олександра Андріївна (1906–1986) — українська оперна співачка. 271.
Білецький Олександр Іванович (1884–1961) — український літературознавець. 45-47, 105, 106, 146.
Білібін Іван Якович (1876–1942) — російський художник. 21, 28.
Білоцерківський Лев Григорович (1886–1966) — суфлер театру ім. І. Франка. 81, 151, 213.
Блакитний Кость Васильович (спр. пр. Елланський) (1892– після 1977) — український актор. 193.

Блох Ернст (1885–1977) — німецький філософ, неомарксист. 292.
Блюменталь — студійка А. Пашковської. 34.
Блюменталь-Тамарін Всеволод Олександрович (1881–1945) — російський актор. 94, 120.
Бобошко Юрій Миколайович (1925–1988) — український театрознавець. 81, 82, 95.
Бобрицький Володимир Васильович (1898–1986) — український, російський художник. 42, 44.
Богацький Павло (1883–1962) — український літературний і театральний критик. 20, 28, 126.
Божко Сава Захарович (1901–1947) — український письменник, журналіст. 236, 242, 243.
Бойчук Михайло Львович (1882–1937) — український художник. 155.
Болеславський Ричард Валентинович (спр. пр. Стржезницький) (1887–1937) — російський актор, режиссер. 29.
Болобан Леонід Вітович (Серговський) (1893–1979) — український письменник, драматург. 168, 169, 206.
Бондарчук Степан Корнійович (1886–1970) — український актор, режисер. 24, 49, 50, 72, 78.
Боннар П'єр (1867–1947) — французький художник. 179.
Бонч-Томашевський Михайло Михайлович (1887–1939) — російський, український режисер театру і кіно. 53.
Борисоглібська Ганна Іванівна (1868–1939) — українська актриса. 195, 213, 216, 217.
Бородін Олександр Прфирійович (1833–1887) — російський композитор. 281.
Бортник Януарій Дем'янович (1897–1938) — український режисер. 182, 183, 185, 186.
Борщаговський Олександр Михайлович (1913–1996) — український, російський театральний критик, драматург. 81, 88, 206, 285, 286.
Бранд Макс (1896–1980) — німецький композитор. 282–284.
Брагінський Лев Мойсейович (1896–1953) — український диригент. 268, 271.
Бретон Андре (1896–1966) — французький поет, засновник сюрреалізму. 179.
Брехт Бертольд (1898–1956) — німецький драматург, режисер, теоретик театру. 66, 87, 201, 222.
Брик Ліля (1891–1978) — мистецька діячка. 197, 228, 233.
Брик Осип Максимович (1888–1945) — російський літературознавець. 127, 233.
Брилль Юхим Олександрович (1896–1959) — український режисер. 69.
Брюгман Вальтер (1884–1946) — німецький оперний режисер. 266.
Буельє Сент-Жорж де (1876–1947) — французький драматург, поет. 41.
Була П. — український музикознавець. 267.
Булаховська — харківська художниця. 100.
Булгаков Михаїл Опанасович (1891–1940) — російський прозаїк, драматург. 233, 246.
Бурачек Микола Григорович (1871–1942) — український живописець, художник театру. 22.
Бургардт Освальд Федорович (псевдо Юрій Клен) (1891–1947) — український поет, літературознавець, перекладач. 112.
Бурго-Дюкудре Луї Альбер (1840–1910) — французький композитор, фольклорист. 37.
Буревій Кость (спр. пр. та ім'я Боровій Костянтин Степанович) (1888–1934) — український письменник, театрознавець. 186.
Буріан Еміль Франтишек (1904–1959) — чеський режисер, драматург, композитор. 167.
Бурлюк Володимир Давидович (1886–1917) — український, російський художник. 19, 228.
Бурлюк Давид Давидович (1882–1967) — український, російський поет і художник-футурист. 19, 228.
Бутовський Семен Юхимович (1886–1967) — український актор, співак, режисер. 274, 277.

Бучма Амвросій Максиміліанович (Максимович) (1891–1957) — видатний український актор. 73, 157, 158, 261.

Буцький Анатолій Костянтинович (1892–1965) — український, російський музикознавець, композитор, педагог. 51, 53.

Бюхер Карл (1847–1930) — німецький економіст, статистик. 30, 38.

Бюхнер Георг (1813– 1837) — німецький письменник, драматург. 207, 254.

Вагінов Костянтин Костянтинович (спр. пр. Вагенгейм) (1899–1934) — російський поет, прозаїк. 230.

Вагнер Ріхард (1813–1883) — видатний німецький композитор. 260, 263, 275, 280.

Вайгерт Ріхард (1880–1961) — німецький актор, режисер. 88.

Вайскопф Франц Карл (1900–1955) — німецький письменник. 66.

Валерська Олена Костянтинівна (спр. пр. Мельницька) (1888–1966) — російська актриса. 42–44, 145, 198.

Вальдо В. — радянський кіносценарист. 227.

Вандурський Вітольд (1891–1934) — польський режисер, поет, театральний. діяч. 44, 45.

Ванчура Владислав (1891–1942) — чеський драматург. 58, 129.

Варецька Валентина Федорівна (спр. пр. Софієнко) (1900–1981) — українська актриса. 62, 87, 100, 120, 121, 151, 152, 195, 216, 219.

Варнеке Борис Васильович (1874–1944) — український російський театрознавець. 199, 200.

Варшавський Яків Абрамович (? — після 1939) — російський режисер, працював в Україні. 222.

Василенко Василь (псевдо Василь Десняк) (1897–1937) — український письменник критик. 55, 61, 139, 142.

Василенко Сергій Никифорович (1872–1956) — російський композитор, диригент. 262.

Василько Василь Степанович (спр. пр. Міляєв) (1893–1972) — український актор, режисер, театрознавець. 29, 37, 73, 165, 166, 168, 177, 200, 245, 290.

Васютинський Михайло Степанович (1899 — після 1954) — український танцівник, балетмейстер. 158.

Ватуля Олексій Михайлович (1891–1955) — український актор. 81, 85, 86, 89, 98, 99, 100, 120, 149, 195.

Вахтангов Євген Багратіонович (1883–1922) — російський режисер, актор. 45, 47.

Введенський Олександр Іванович (1904–1941) — російський поет. 230.

Вебер Макс (1864–1920) — німецький соціолог. 65.

Веберн Антон (1883–1945) — австрійський композитор. 266.

Ведекінд Франк (1864–1918) — німецький письменник, драматург. 65, 96.

Вейтінг Станіслав Адольфович (спр. пр. Радзинський, псевдо Уейтінг) (1889 — 1969) — російський драматург, сценарист. 227.

Велеш — німецький музикознавець. 263.

Веліжев Олександр Борисович (1877–1955) — російський режисер. 74.

Верді Джузеппе (1813–1901) — видатний італійський композитор. 260.

Вериківський Михайло Іванович (1896–1962) — український композитор і диригент. 60, 135, 141, 274.

Вернер — німецький політичний діяч. 66.

Верхарн Еміль (1855–1916) — видатний бельгійський поет. 52, 57, 105.

Верхацький Сергій Полієвктович (1907–1998) — український актор, режисер. 260.

Веснін Олександр Олександрович (1883–1959) — російський художник, архітектор. 134.

Винниченко Володимир Кирилович (1880–1951) — український драматург. 28, 49, 100, 103, 105, 106, 108, 114, 118, 166.

Висоцька Станіслава (1877–1941) — польська актриса, режисер. 34, 35.

Висоцький Стефан — викладач ритміки. 32.

Виспянський Станіслав (1869–1907) — польський драматург і художник. 108-111.

Вишня Остап (спр. пр. та ім'я Губенко Павло Михайлович) (1889 — 1956) — український письменник, театральний критик. 95, 98, 101, 165, 166, 183, 185, 196.

Вів'єн Леонід Сергійович (1887–1966) — російський актор. 90, 91, 217.

Віленський Ілля Аркадійович (1896–1973) — український композитор. 157, 158.

Віне Роберт (1881–1938) — німецький кінорежисер. 63.

Вірська — студійка А. Пашковської. 34.

Вірський Павло Павлович (1905–1975) — український балетмейстер. 227.

Віткевич Станіслав Ігнацій (псевдо Віткаций) (1885–1939) — польський драматург, художник, теоретик мистецтва. 126, 132.

Вітфогель Карл Август (1896–1988) — німецький, американський історик, письменник. 81, 85, 98–101.

Вознесенський Олександр Сергійович (спр. пр. Бродський) (1880–1939) — російський драматург, театральний і кіно діяч. 35, 36.

Возняк Михайло Степанович (1881–1954) — український літературознавець, історик театру. 274.

Волконський Сергій Михайлович (1860–1937) — російський театральний діяч. 31, 32, 36, 37.

Волькер Їржі (1900–1924) — чеський поет, драматург. 114.

Вольпін Михайло Давидович (1902–1988) — російський драматург, поет. 185.

Вороний Микола Кіндратович (1871–1942) — український поет, перекладач, театрознавець. 268.

Врона Іван Іванович (1887–1970) — український мистецтвознавець. 155.

Вульф Е. І. — харківська балерина. 43.

Вюйар Жан Едуадр (1868–1940) — французький художник. 179.

Гаєвський Вадим Мойсейович (1928) — російський театрознавець, театральний критик. 67.

Гаєвський Валентин Григорович (1902–?) — український театрознавець. 206.

Газенклевер Вальтер (1890–1940) — німецький письменник-експресіоніст. 66, 98, 102, 159, 207–214, 216, 218–222, 284.

Гайдай Зоя Михайлівна (1902–1965) — видатна українська співачка. 271.

Галан Ярослав (1902–1949) — український драматург. 107

Галицький Володимир (1907–1998) — український, російський режисер. 92, 194, 199, 206.

Гальбе Макс (1865–1944) — німецький драматург. 49.

Гамрекелі Іраклий Ілліч (1894–1943) — грузинський художник. 218.

Ган Олексій Михайлович (1883–1942) — російський мистецтвознавець, теоретик конструктивізму. 56, 130, 155.

Ганф Юлій Абрамович (1898 –1973) — російський художник. 127.

Гастон Волтер (1884–1950) — американський актор. 119.

Гасюк — український журналіст. 225.

Гауптман Герхарт (1862–1946) — німецький драматург. 49, 68, 114.

Гашек Ярослав (1883–1923) — чеський письменник. 201–203, 207, 221.

Гвоздєв Олексій Олександрович (1887–1939) — російський театрознавець. 90, 201, 211, 215.

Геніс Євген Якович (спр. пр. Ютагазен, псевдо Альцест) — одеський театральний критик. 94, 199.

Генке Маргарита Генріхівна (1889–1954) — художниця, дружина Н. Шифріна. 155.

Генке Ніна Генріхівна (1893–1964) — художниця, дружина В. Меллера. 26.

Геннекен (Еннекен) Моріс (1863–1926) — французький драматург бельгійського походження. 145.

Герт — німецький музикознавець. 263.

Гец Семен — український театральний критик. 182, 183, 185.

Гжицький Володимир Зенонович (1895–1973) — український письменник, драматург. 157.

Гіндеміт Пауль (1895–1963) — німецький композитор. 258, 265, 263.

Гірняк Йосип Йосипович (1895–1989) — український актор, режисер. 73, 170–172, 174.

Гітлер Адольф (спр. пр. Шикльгрубер) (1889–1945) — німецький політичний та державний діяч, лідер фашистської партії. 39, 85.

Ґлаголін Борис Сергійович (спр. пр. Гусєв) (1879–1948) — драматург, режисер, теоретик театру. 29, 41-48, 79, 80, 145-150, 152-155, 189-201, 231, 241, 290, 291.

Глієр Рейнгольд Моріцевич (1874–1956) — композитор, диригент, педагог. 261, 271, 274, 277, 282.

Гоголь Микола Васильович (1809–1852) — видатний російський, український письменник, драматург. 116, 140, 141, 162, 163, 165, 166, 230, 235-237, 242.

Голейзовський Касян Ярославович (1892–1970) — російський балетмейстер. 38.

Головін Олександр Якович (1863–1930) — російський художник, сценограф. 90.

Головко Андрій Васильович (1897–1972) — український письменник. 245.

Голота Володимир Васильович (1939–1996) — український театрознавець, режисер. 50, 69, 144, 240.

Голубенцев Олександр Олександрович (1899–1979) — російський композитор. 77.

Гонзл Їндржих (1894–1953) — чеський режисер, театральний діяч. 167, 180.

Гончарова Наталя Сергіївна (1881–1962) — російська художниця. 28.

Горбачов Дмитро Омелянович (1937) — український мистецтвознавець. 146, 151.

Горін-Горяйнов Борис Анатолійович (1883–1944) — російський актор. 91.

Горленко Ніна (1895–1964) — українська актриса. 195.

Городецький Сергій Митрофанович (1884–1967) — російський поет, перекладач. 21, 210, 228.

Горська Ольга Георгіївна (1888–1973) — українська актриса. 152.

Гофман Ернст Теодор Амадей (1776–1822) — німецький письменник, композитор, художник, театральний діяч. 158.

Грановський Олексій Михайлович (спр. пр. та ім'я Азарх Аврахам) (1890–1937) — російський, єврейський режисер. 30.

Грей С. — автор п'єси «Камергер». 143.

Греймас Альгірдас Жюльєн (1917–1992) — французький літературознавець, семіотик. 74

Гречнєв Яків (1882–1961) — російський режисер музичного театру. 271, 273.

Гржималі Іван Войцехович (1844–1915) — російський композитор, скрипаль. 262.

Гриневичева Катерина Василівна (1875–1947) — українська письменниця. 112

Грипич Олексій Львович (1891–1983) — російський режисер. 77, 94.

Грицай Г. — український літератор. 117.

Грільпарцер Франц (1791–1872) — австрійський поет і драматург. 50.

Грінер Віра Олександрівна (уродж. Альванг) (1890–1992) — викладач ритміки. 32.
Гропіус Вальтер (1883–1969) — німецький архітектор. 124, 125.
Гросс Ґеорг (1893–1959) — німецький художник, карикатурист. 153, 257.
Грудина Дмитро Якович (1893–1937) — український критик, актор. 285.
Губарьов Ю. — український композитор. 193.
Гумільов Микола Степанович (1886–1921) — російський поет. 21.
Гумінер Яків Мойсейович (1896 — 1942) — російський художник. 77.
Гютель Іосиф — німецький композитор, автор музики до балету «Азіаде». 37.
Дагмаров Володимир Михайлович (?– після 1926) — російський актор, режисер, антрепренер, працював у Києві. 92.
Дал-Негіна — українська актриса. 244.
Далькроз Жак Еміль (спр. пр. Жак) (1865–1950) — швейцарський композитор, педагог. 30–39, 51.
Данилов Микола Іполітович (1899–1978) — театральний художник. 69, 189, 194, 198, 200, 222.
Дацків Михайло Олександрович (1893–1939) — український театральний діяч. 182.
Дворкін Ю. Б. — російський мистецтвознавець. 165.
Дейнека Олександр Олександрович (1899–1969) — російський живописець. 151.
Делак Федро (1905–1968) — словенський драматург, режисер. 57.
Дельварі Жорж (спр. пр. та ім'я Кучинський Георгій Ілліч) (1888–1942) — артист цирку. 57.
Дельсарт Франсуа Олександр Нікола Шері (1811–1871) — французький співак, педагог, композитор і теоретик сценічного руху і вокалу. 32, 35-38.
Денікін Антон Іванович (1872–1947) — російський генерал. 140.
Десницька Ксенія (псевдо Десні Ксена) (1894–1962) — німецька кіноактриса українського походження. 34.
Дехтярьов Степан Олексійович (1766–1813) — український, російський композитор. 180.
Деєва Ірина Савеліївна (1886–1971) — український, російський режисер. 157.
Джонс Роберт Едмонд (1887–1954) — американський художник, сценограф, режисер. 76, 77.
Дисковський Михайло Григорович (спр. пр. Диск) (1888–?) — український, російський балетмейстер. 268, 270, 271.
Дікс Отто (1891–1969) — німецький художник. 257.
Діндо Жозефіна Костянтинівна (1902–1953) — український скульптор. 127.
Дмитрієв Володимир Володимирович (1900–1948) — російський художник, сценограф. 90.
Днєпров К. (? — після 1941) — український музикознавець, театрознавець. 86.
Дніпровський Іван Данилович (спр. пр. Шевченко) (1895–1934) — український драматург. 105–107, 281.
Добрушин Іхезекль Мойсейович (1882–1953) — єврейський драматург, театрознавець, педагог. 174, 175.
Довгань Костянтин Андрійович (1902–1937) — український літературознавець. 274.
Довженко Олександр Петрович (1894–1956) — український кінорежисер, письменник, художник. 19, 128, 129, 135, 154, 241, 293.
Долина Павло Трохимович (1888–1955) –український актор, режисер. 169.
Дорн Вольф (1878–1914) — німецький підприємець та меценат. 30, 31, 33, 38.
Дорст Танкред (1925) — німецький драматург. 67.
Досвітній Олесь (спр. пр. та ім'я Скрипаль Олександр Федорович) (1891–1934) — український письменник. 98.

Драбик Вінценті (1877–1963) — польський сценограф та живописець. 33.

Драга-Сумарокова Валерія Францівна (1896–1967) — російська актриса, працювала в Україні. 101.

Драгоманов Михайло Петрович (1841–1895) — український науковець, політичний діяч. 27.

Драй-Хмара Михайло (1889–1939) — український поет. 274.

Драк Матвій Ілліч (1887–1963) — український театральний художник. 88, 189, 190, 195, 290.

Дрейден Симон Давидович (1905–1991) — російський театрознавець. 211.

Дунаєвський Ісаак Осипович (1900–1955) — російський радянський композитор. 100.

Дункан Айседора (спр. ім'я Дора Анжела) (1877–1927) — американська танцівниця. 32.

Дюма-син Олександр (1824–1895) — французький письменник, драматург. 200.

Дягілєв Сергій Павлович (1872–1929) — російський театральний і мистецький діяч. 31, 32, 248.

Ейзенштейн Сергій Михайлович (1898–1948) — російський кінорежисер. 134, 162–166, 169, 177, 178.

Ексельбірт Ольга Данилівна (1899 (1898?)–1970 (1971?) — театральна художниця, дружина М. Данилова. 69, 189, 194, 248.

Екстер Олександра Олександрівна (уродж. Григорович) (1884–1949) — художниця, сценограф. 20, 33, 34, 51, 132.

Еллан-Блакитний Василь Михайлович (спр. пр. Елланський) (1894–1925) — український поет, публіцист. 24, 52, 55, 57, 70, 71, 189.

Елліс Чарльз — американський актор. 119.

Ентеліс Леонід Арнольдович (1903–1978) — український та російський композитор, музикознавець. 175.

Епп Франц Ксавер фон (1868–1946) — німецький генерал. 66.

Ердман Борис Робертович (1899–1960) — російський художник театру. 203, 242.

Ердман Микола Робертович (1900–1970) — російський драматург. 118, 190, 194, 198, 200.

Еренбург Ілля Григорович (1891–1967) — російський радянський письменник, публіцист, громадський діяч. 33, 59, 123, 126, 136, 137, 139, 178.

Еренштайн Альберт (1886–1940) — австрійський, німецький поет-експресіоніст. 26.

Ерріо Едуард (1872–1957) — французький політичний діяч. 177.

Ерманс Віктор Костянтинович (1888–1958) — театральний критик. 199, 200.

Ернст Пауль (1866 –1933) — німецький письменник. 183.

Ернст Федір Людвігович (1891–1942) — український мистецтвознавець. 22.

Євграфов Микола Іванович (1904–1941) — живописець, графік, художник театру. 230.

Євреїнов Микола Миколайович (1879–1953) — російський драматург, режисер, історик і теоретик театру. 43, 143, 154, 228.

Єлева Костянтин Миколайович (1897–1950) — український художник, сценограф. 141, 142, 144, 245.

Єрмакова Наталя Петрівна (1947) — український театрознавець. 63, 215.

Єрмилов Василь Дмитрович (1894–1968) — український художник. 127, 130, 228.

Єфремов Сергій Олександрович (1876–1939) — український громадсько-політичний діяч, літературний критик. 145, 169, 170, 224, 238.

Жаррі Альфред (1873–1907) — французький драматург. 179.

Жекуліна Аделаїда Володимирівна (уродж. Євреїнова) (1866–1950) — фундаторка однієї з київських приватних гімназій. 32.

Желаєв І. І. — український художник. 110.
Жирмунський Віктор Максимович (1891–1971) — російський радянський філолог. 25.
Жуве Луї (1887–1951) — французький режисер. 179.
Жук Михайло Іванович (1883–1964) — український графік, живописець, поет. 20, 23, 106–112, 121.
Жуковська Олександра Іллівна (1897–1979) — українська співачка. 273.
Жулавський Єжі (1874–1915) — польський поет-символіст, драматург, прозаїк. 49.
Заболоцький Микола Олексійович (1903–1958) — російський поет. 230.
Заборовський Рафаїл (1676–1747) — київський митрополит, займався живописом. 21.
Завадський Юрій Олександрович (1894–1977) — російський, радянський режисер. 211.
Загайкевич Марія Петрівна (1926) — український музикознавець. 275.
Загаров Олександр Леонідович (спр. пр. Фесінг) (1877–1941) — російський режисер. 23, 29, 101, 112–117, 119, 122, 245, 256.
Загул Дмитро Юрійович (1890–1944) — український поет. 143.
Зайцев Павло Іванович (1886–1965) — український літературознавець. 22, 23.
Заламбані Марія — сучасний італійський літературознавець. 253.
Замичковський Іван Едуардович (1869–1931) — український актор. 195.
Замятін Євген Іванович (1884–1937) — російський письменник. 116, 238.
Заньковецька Марія Костянтинівна (спр. пр. Адасовська) (1854–1934) — видатна українська актриса. 100, 101, 107, 109–112, 114–117, 143, 164, 274
Запорожець Олександр Володимирович (1905–1981) — радянський психолог. 134.
Заславський Фай О. — єврейський, російський актор, режисер. 212.
Затворницький Гліб Дмитрович (1902–1961) — український режисер. 27, 58, 234.
Затонський Володимир Петрович (1888–1937) — український військовий і політичний діяч. 140, 233.
Зданевич Ілля Михайлович (1894–1975) — російський поет, літературний критик. 247.
Земгано Ігор Федорович (спр. пр. Юцевич) (1903–1967) — український кінорежисер. 62.
Зеров Микола Костянтинович (1890–1937) — український літературознавець, перекладач. 22, 23, 274.
Зозуля Юхим Давидович (1891–1941) — російський письменник. 159.
Золотаренко Євген Антонович (1889–1955) — український актор. 101.
Золотницький Давид Йосифович (1918–2005) — російський театрознавець. 91, 92, 163, 211, 215.
Зубарьов Микола Гаврилович (1886–1964) — український, російський оперний співак. 271.
Ібсен Генрік (1828–1906) — видатний норвезький драматург. 41, 49, 69, 105, 106.
Ігнатович Гнат Гнатович (спр. пр. Балінський) (1898–1977) — український актор, режисер. 29, 74–76, 290.
Іванов Андрій Олександрович (1900–1970) — український, російський співак. 273.
Іванов В'ячеслав Іванович (1866–1949) — російський поет, теоретик символізму. 43, 59.
Івановський Віктор Генріхович (1880–1943) — український композитор, піаніст, музикознавець. 278.
Іволгін Володимир (спр. пр. Зегер) — харківський краєзнавець, журналіст. 219, 220.
Ільїн Павло Іванович (спр. пр. Зінченко) (1881–1951) — режисер, театральний діяч. 34.
Ільїнський Ігор Володимирович (1901–1987) — російський актор. 230.
Ільницький Олег Степанович (1949) — український літературознавець. 26, 235.

Інк Емілія Володимирівна — російська актриса. 234, 236, 237, 244.

Ірчан Мирослав (спр. пр. та ім'я Баб'юк Андрій Дмитрович) (1897–1937) — український драматург. 53, 106, 107, 112, 117.

Істраті Панаїт (спр. ім'я Герасим) (1884–1935) — румунський письменник. 200.

Йерінг Герберт (1888–1977) — німецький драматург, режисер, театральний критик. 84.

Йеснер Леопольд (1878–1945) — німецький режисер. 64, 88, 286.

Йогансен Майк (спр. ім'я Михайло Гервасійович) (1895–1937) — український поет, перекладач. 24, 78, 95, 127, 128, 132.

Йориш Володимир Якович (1899–1945) — український композитор. 110.

Йосипенко Микола Кузьмович (1912–1983) — український театрознавець. 53.

Каганович Лазар Мойсейович (1893–1991) — радянський політичний діяч. 233.

Кайзер Георг (1878–1945) — німецький драматург. 26, 63–65, 70, 81, 102, 106, 108, 113, 132, 134, 209, 259, 282.

Калмаков Микола Костянтинович (1873–1955) — російський художник. 43.

Каменський Василь Васильович (1884–1961) — російський радянський письменник. 228.

Каменський — актор, працював в Одесі. 69.

Кандінський Василь Васильович (1866–1944) — російський, український художник-абстракціоніст. 19, 263-265, 284, 292.

Канін Олександр Гнатович (1877–1953) — російський актор і режисер. 92, 93.

Капатський Кость Якович (1902–1977) — український актор. 243.

Каплер Олексій Якович (Люсіні) (1904–1979) — російський кінодраматург, режисер. 58.

Каргальський Сергій Іванович (спр. пр. Слинько) (1889–1938) — український актор, режисер. 73, 261.

Карпенко Сергій Гордійович (1895–1959) — український актор. 174.

Карпенко-Карий Іван Карпович (спр. пр. Тобілевич) (1845–1907) –український драматург, театральний діяч. 165, 166.

Качанюк Михайло Адамович (1889–1933) — український письменник, літературний критик. 260, 285, 286.

Катаєв Валентин Петрович (1897–1986) — російський письменник. 184.

Катанян Василь Абгарович (1902–1980) — російський літературознавець. 233.

Кашницький Володимир Самойлович (1897–1963) — російський композитор. 228, 234, 240.

Квітка-Основ'яненко Григорій Федорович (спр. пр. Квітка) (1778–1843) — український письменник, драматург. 166, 235, 236.

Квітко Лев Мойсейович (1890–1952) — єврейський письменник. 212.

Кендлер Клаус — німецький літературознавець. 68, 96, 99.

Клебанов Дмитро Львович (1907–1987) — український композитор. 182.

Клейст Генріх фон (1777–1811) — німецький драматург. 208.

Клемансо Жорж (1841–1929) — прем'єр-міністр Франції. 192.

Кліщеєв Леонід (1893–1938/42) — російський режисер, працював в Україні. 29, 79, 118–121, 165, 166, 245.

Клодель Поль (1868–1955) — французький письменник, драматург. 31, 42.

Коваленко Георгій Федорович (1940) — український, російський мистецтвознавець. 150.

Ковалівська Марія Іванівна — українська актриса. 244.

Ковалівський Іван Іванович (1882–1955) — український комедійний актор. 234.

Ковжун Павло Максимович (1896–1939) — український художник-графік, мистецтвознавець. 20.

Коган Елла Олександрівна — російський театрознавець. 84, 258, 287.

Коган Петро Семенович (1872–1932) — російський літературознавець, мистецтвознавець. 83, 89.

Кожич Володимир Платонович (1896–1955) — російський режисер. 158.

Козаковський Георгій Станіславович (1902–1980) — український актор, постановник танців. 219.

Козачківський Доміан Іванович (1896–1967) — український актор. 115, 261.

Козицький Пилип Омелянович (1893–1960) — український композитор, педагог. 22, 23, 284.

Козинцев Михайло Ісакович (спр. пр. Козинцов) (1865 (1866?)–1925 (1926?) — київський лікар, тесть І. Еренбурга. 137.

Кокошка Оскар (1886–1980) — австрійський художник і письменник. 265, 284.

Кокто Жан (1889–1983) — французький письменник, мистецький діяч. 18, 161, 179, 210.

Колесников Костянтин Михайлович — український актор. 178.

Комардьонков Василь Петрович (1897–1978) — російський художник театру. 68.

Коонен Аліса Георгіївна (1889–1974) — російська актриса. 119.

Копиленко Олександр Іванович (1900–1958) — український письменник. 78, 87, 89.

Копо Жак (1879–1949) — французький режисер. 32.

Корнфельд Пауль (1889–1942) — німецький поет, драматург, теоретик експресіонізму. 209.

Корнійчук Олександр Євдокимович (1905–1972) — український драматург. 187, 239, 289.

Корольчук Олександр Іванович (1893–1925) — український актор, режисер. 101, 110, 164.

Корш Федір Адамович (1852–1923) — російський театральний діяч, власник і директор театру в Москві. 93, 211.

Коряк Володимир Дмитрович (спр. пр. та ім'я Блумштейн Волько) (1889–1937) — український літературознавець, критик. 24, 25, 97.

Косарєв Борис Васильович (1897–1994) — український художник, сценограф, фотограф. 41, 42, 44, 148, 228.

Костенко Валентин Григорович (1895–1960) — український музикознавець, композитор. 262, 274.

Котляревський Іван Петрович (1769–1838) — український письменник, драматург. 118.

Коханенко Євген Теодорович (спр. пр. Кохан) (1886–1955) — український актор. 87, 98.

Коханова Клементина Дем'янівна (?–1929) — українська актриса. 87.

Кочерга Іван Антонович (1881–1952) — український драматург. 105, 242.

Кошевський Костянтин Петрович (спр. пр. Скляр (1895–1945) — український актор, режисер. 98, 99, 151, 152, 197, 213, 216, 217, 219.

Кравченко Костянтин — київський журналіст. 220.

Кран Вальтер (1845–1915) — англійський художник. 28.

Краснощоков Олександр Михайлович (спр. пр. та ім'я Краснощок Абрам Мойсейович) (1880–1937) — радянський політичний і партійний діяч. 197.

Красицький Дмитро Филимонович (1901–1989) — український літератор, директор Дніпропетровського театру ім. Шевченка. 246.

Кратко Бернард Михайлович (спр. пр. та ім'я Аронбер Шимон) (1884–1960) — український скульптор. 127.

Крег Генрі Едвард Гордон (1872–1966) — англійський режисер. 248.
Крефт Братко (1905–1996) — словенський режисер, драматург, театральний діяч. 57.
Кречет Василь (1886–1939) — український актор. 87, 237.
Крживецький Борис Филимонович (1883–1941) — російський режисер, працював в Україні. 113.
Кржижановський Сигізмунд Домінікович (1887–1950) — російський письменник. 134.
Кривенко — директор Дніпропетровського театру ім. Т. Шевченка. 246.
Кривень Прокіп Васильович (1893–1976) — український мистецтвознавець, художник. 273.
Крижанівський Богдан Володимирович (1894–1956) — український диригент і композитор. 109, 186.
Крижицький Георгій Костянтинович (1895–1976) — російський режисер. 35, 147, 148.
Кричевський Василь Григорович (1872–1952) — український художник. 155.
Кроммелінк Фернан (1888–1970) — бельгійський драматург. 157, 179, 180.
Кропивницький Марко Лукич (1840–1910) — український драматург, актор, театральний діяч. 116, 141, 165, 166, 168–173, 176, 177, 184, 195, 217.
Круті Ісак Аронович (1890–1955) — театральний критик. 192, 194, 199, 200.
Кручоних Олександр (спр. ім'я Олексій Єлисейович) (1886–1968) — російський поет, критик. 233.
Крушельницький Іван Антонович (1905–1934) — український письменник, музикознавець. 107
Крушельницький Мар'ян Михайлович (1897–1963) — український актор, режисер. 170, 172–174, 182, 261.
Кшенек Ернст (1900–1991) — американський композитор австрійського походження. 260, 263, 265–273, 282, 284.
Кузнєцов Євген Михайлович (1900–1958) — російський театрознавець. 91
Кузякіна Наталя Борисівна (1928–1994) — український, російський театрознавець. 102, 108, 181, 233.
Кулаковський Лев Володимирович (1897–1989) — український, російський музикознавець. 38.
Кулик Іван Юліанович (спр. пр. та ім'я Кулік Ізраїль Юделевич) (1897–1937) — український письменник, політичний діяч. 24, 55, 82.
Куліш Микола Гурович (1892–1937) — український драматург. 19, 78, 105, 118, 140, 141, 177, 180, 221, 225, 226, 234, 235, 238, 241, 244, 245, 258, 293
Курс Олександр Львович (1892–після 1937) — російський журналіст, партійний діяч. 68.
Курбас Лесь (спр. ім'я Олександр Зенон Степанович) (1887–1937) — український режисер, теоретик театру. 19, 22–24, 26, 27, 29, 30, 33, 36-39, 48–50, 53, 63, 64, 70, 78, 80, 87, 89, 107, 110, 128, 129, 132–135, 138, 139, 144, 145, 155–157, 168, 169, 173, 174, 177–182, 186, 187, 196, 224–227, 233–235, 238, 241, 244, 253, 254, 256–261, 285–291.
Лавреньов Борис Андрійович (спр. пр. Сергєєв) (1891–1959) — російський письменник. 119.
Лавров Юрій Сергійович (1905–1980) — російський актор, режисер, працював в Україні. 74.
Лагю Ірен (1886–1944) — французька актриса, театральний режисер, сценограф. 161.
Ладур Михайло Пилипович (1903–1976) — український, російський художник. 239, 240, 251.
Лазуренко Данило Семенович (1902–1978) — український режисер. 74.
Ламанова Надія Петрівна (1861–1941) — російський модельєр, художник театру і кіно. 135.
Ланг Фріц (1890–1976) — німецький кінорежисер. 277.
Лангер Франтішек (1888–1965) — чеський драматург, прозаїк. 114.
Ландсберг О. — російський художник. 230.
Лапицький Йосиф Михайлович (1876–1944) — режисер музичного театру. 271.

Ле Іван (спр. пр. та ім'я Мойся Іван Леонтійович) (1895–1978) — український письменник. 251, 252.

Лебедів Н. — український культурний діяч. 248.

Левада Олександр Степанович (спр. пр. Косак-Левада) (1909–1995) — український драматург. 122.

Левіне Ейген (1883–1919) — німецький політичний діяч, лідер комуністів. 65.

Левицький Модест Пилипович (1866–1932) — український письменник. 183.

Ледянко Микола Панасович (1898–1963) — український письменник, драматург. 107.

Леже Фернан (1881–1955) — французький художник. 247.

Леслі — автор музики. 144.

Ленін Володимир Ілліч (спр. пр. Ульянов) (1870–1924) — російський політичний і державний діяч. 34, 42, 78, 92, 99.

Лерберг Шарль Ван (1861–1907) — бельгійський поет і драматург. 42.

Либединський Юрій Миколайович (1898–1959) — російський письменник. 138, 139.

Лизогуб Федір Андрійович (1851–1928) — український громадський і державний діяч. 143.

Лисенко Микола Віталійович (1842–1912) — видатний український композитор, педагог, хоровий диригент. 33, 34, 37, 38, 48, 49, 135, 143, 261.

Лисицький Лазар Маркович (псевдо Ель Лисицький) (1890–1941) — російський художник. 123.

Лисянський Юрій (1906–?) — український оперний співак. 271

Лібкнехт Карл (1871–1919) — діяч німецького комуністичного руху. 52

Ліотар Жан-Франсуа (1924–1998) — французький філософ-постмодерніст, теоретик літератури. 293.

Ліпков Олександр (1936) — російський кінознавець. 164.

Ліпскеров Костянтин Абрамович (1889–1954) — російський поет, драматург, перекладач. 242.

Лісовський Володимир В. (? — після 1940) — український театральний і кіноактор. 195.

Ліст Ференц (1811–1886) — угорський композитор, піаніст, диригент. 51

Лішанський Юхим Якович (1905–1982) — український режисер. 261.

Лопатинський Фавст Львович (1897–1937) — український актор, режисер. 21, 71, 72, 74, 75, 141, 165, 166, 168–170, 172–178, 241, 290, 291.

Лопе Фелікс де Вега Карпіо (1562–1635) — видатний іспанський драматург, поет. 42, 198, 200.

Луковський Ігор Володимирович (1909–1979) — російський драматург, працював антрепренером у Луганську. 232.

Луначарський Анатолій Васильович (1875–1933) — радянський політичний і культурний діяч. 34, 66, 100, 101, 118, 190, 209, 210.

Лучицька Катерина Людвігівна (1889–1971) — українська актриса. 236, 237.

Любарт Варвара Антонівна (спр. пр. Колишко-Любарт) (1898–1967) — українська актриса. 11, 115.

Любченко Аркадій Панасович (1899–1945) — український письменник. 106.

Любченко Микола (псевдо Кость Котко) (1896–1937) — український письменник. 59.

Люньє По (спр. пр. та ім'я Люньє Орельєн Марі) (1869–1940) — французький театральний діяч, режисер. 179.

Лятошинський Борис Миколайович (1895–1968) — український композитор. 262, 263, 271–277, 280, 282.

Магнер Юхим (1883–1931) — український сценограф. 85, 88, 89, 95, 98, 120.

Макарова Галина Віталіївна — російський театрознавець. 67.

Макгован Кеннет (1888–1963) — американський театральний критик і продюсер. 76, 77.

Макдональд Джеймс Рамсей (1866–1937) — англійський політичний діяч, прем'єр-міністр Великобританії. 177.

Малевич Казимир Северинович (1878–1935) — російський, український художник-авангардист. 19, 38, 123, 155, 219, 241.

Малютін Яків Осипович (спр. пр. Ітін) (1886–1964) — російський актор. 217.

Мамонтов Яків Андрійович (1888–1940) — український драматург, театрознавець. 24, 105–108, 112, 159, 254-257, 273-276, 280.

Мандельштам Осип Емілійович (1891–1938) — російський поет. 64.

Манзій Володимир Данилович (1884–1954) — режисер опери, диригент, хормейстер. 276, 278, 279, 281.

Манн Томас (1875–1955) — німецький письменник. 65.

Мар І. — кореспондент одеської газети. 241.

Марголін Самуїл Акимович (1893–1953) — режисер, театрознавець. 212.

Маргулян Арнольд Евадійович (1879–1950) — український, російський диригент. 279, 280, 282, 283.

Марджанов Костянтин (спр. пр. Марджанішвілі Коте) (1872–1933) — російський, грузинський режисер. 34, 74.

Маринич Григорій Васильович (1876–1961) — український актор. 246, 249, 250.

Марич М. — українська актриса. 174.

Марієнгоф Анатолій Борисович (1897–1962) — російський поет, прозаїк, драматург. 53.

Марінетті Емліо Філіппо Томазо (1876–1944) — італійський письменник, теоретик футуризму. 28.

Маркіна — студійка Пашковської. 34.

Марков Павло Олександрович (1897–1980) — російський радянський театрознавець. 82, 93, 94, 98, 211, 232.

Маркс Карл (1818–1883) — німецький соціолог, економіст, політичний діяч. 101.

Мартін Карл Гайнц (1888–1948) — німецький режисер. 68, 88, 266, 267.

Мар'яненко Іван Олександрович (спр. пр. Петлішенко) (1878–1962) — видатний український актор, режисер, педагог. 37, 72, 73, 76, 159, 197.

Масарик Томаш (1850–1937) — президент Чехо-Словаччини. 27.

Маслюченко Варвара Олексіївна (у заміжжі Губенко) (1902–1983) — українська актриса, дружина О. Вишні. 196.

Масоха Петро Омелянович (1904–1991) — український актор театру і кіно. 179.

Маткович Микола Степанович (1900–1973) — український сценограф. 189, 192.

Мацієвська Лідія Володимирівна (спр. пр. Моренець) (1889 — 1955) — українська актриса. 194, 195.

Маяк Йосип Федорович (1882 –1975) — український актор. 148, 151, 196.

Маяковський Володимир Володимирович (1893–1930) — російський поет, драматург. 45, 54, 78, 127, 150, 183, 228, 233, 246.

Меженко Юрій Олексійович (1892–1969) — український, російський бібліограф, літературознавець, театрознавець. 24, 25, 27, 53, 57, 60, 61, 137–140, 191, 197, 198, 204.

Мейєрхольд Всеволод Емілійович (1874–1940) — режисер, актор, теоретик театру. 30, 39, 45, 47, 54, 57, 68, 69, 74, 79, 87, 89, 92, 100, 126, 134, 147, 154, 163, 167, 181, 234, 243.

Мейтус Юлій Сергійович (1903–1997) — український композитор. 78, 181, 182, 260, 262.

Меллер Вадим Георгійович (1884–1962) — український театральний художник. 26, 51, 54–56, 60, 72, 75, 78, 132, 134, 159, 175, 179–182, 214, 231, 245, 258, 272, 290.

Мережковський Дмитро Сергійович (1865–1941) — російський письменник, драматург. 42, 114.

Метерлінк Моріс (1862–1949) — бельгійський драматург. 42.

Микитенко Іван Кіндратович (1897–1937) — український драматург. 105, 144, 187, 221, 226–235, 236, 238, 242, 245, 258, 259.

Минко Василь Петрович (1902–1989) — український письменник, драматург. 45.

Михайличенко Гнат Васильович (1892–1919) — український письменник, громадський і політичний діяч.

Михайлів Юхим Спиридонович (1885–1935) — український художник, мистецтвознавець. 21–23.

Мійо Даріюс (1892–1974) — французький композитор. 161.

Мільнер Михайло Арнольдович (1886–1953) — єврейський композитор. 212.

Мілютенко Дмитро Омелянович (1899–1966) — видатний український актор. 197.

Мінаєва Зинаїда Миколаївна (1885–1950) — російська актриса, працювала в Києві. 119.

Міркіна — студійка А. Пашковської. 34.

Міцинський Тадеуш (1873–1918) — польський поет, драматург. 33.

Мічурін Геннадій Михайлович (1897–1970) — російський актор працював у Києві. 119.

Модзалевський Вадим Львович ((1882–1920) — український історик, архівіст. 21, 22.

Мозалевський Іван Іванович (1890–1975) — український художник. 28.

Мольєр Жан-Батіст (спр. пр. Поклен) (1622–1673) — французький драматург, актор. 114, 209.

Мокульський Стефан Стефанович (1896–1960) — український, російський мистецтвознавець, історик театру. 211, 218.

Мордкін Михайло Михайлович (1880–1944) — російський артист балету, балетмейстер. 33, 37, 38.

Морріс Мері (1895–1970) — американська актриса. 119.

Морська Марія Іванівна (спр. пр. П'єткевич-Фесінг) (1895–1932) — українська актриса, сценограф. 101.

Мохой-Надь Ласло (1895–1946) — німецький художник-футурист угорського походження. 125, 157.

Мошалова — студійка А. Пашковської. 34.

Музичка Андрій Васильович (1886–1966) — український літературознавець. 274.

Мукаржовський Ян (1881–1975) — чеський лінгвіст, естетик. 280.

Мурашко Микола Іванович (1844–1909) — український живописець і педагог. 108.

Мусієнко Віктор Федорович (1898–1964) — український актор. 237.

Мусницький — літературний, радянський діяч. 233, 234.

Мусоргський Модест Петрович (1839–1881) — російський композитор. 281.

Мюзам Еріх (1878–1934) — німецький драматург. 81, 85, 95-99.

Мюллер Володимир Миколайович (1887–1975) — український, російський художник театру і кіно. 69.

Мясін Леонід Федорович (псевдо Массін) (1896–1979) — російський артист балету, балетмейстер. 161.

Надемський Микола Захарович (1892–1937) — український актор. 149.

Назаров Іван Семенович (спр. пр. Назар'ян-Назаров) (1893–1954) — український театральний художник. 271–274, 276.

Нарбут Володимир Іванович (1888–1938) — російський поет, політичний діяч. 21.
Нарбут Георгій Іванович (1886–1920) — український художник-графік. 21–24, 208.
Науменко К. — київський журналіст. 205.
Недоля Леонід (спр. пр. та ім'я Гончаренко Лук'ян Володимирович) (1897–1963) — український письменник. 235.
Нементовська Анна — українська піаністка, засновниця Львівського музичного інституту. 33.
Немирович-Данченко Володимир Іванович (1858–1943) — російський режисер, драматург, театральний педагог. 267.
Неппах Роберт (1890) — німецький сценограф. 68.
Нестерівський О. — київський журналіст, театральний критик. 214.
Нещадименко Рита (Харитина) Петрівна (1890–1926) — українська актриса. 134.
Ніжинська Броніслава Хомівна (1891–1972) — російська артистка балету, хореограф. 32, 33, 38, 51.
Ніжинський Вацлав Хомич (1890–1950) — російський артист балету, хореограф. 31, 51.
Нікеєв Володимир. — український театрознавець. 114.
Ніковський Андрій (1885–1942) — український літературознавець, театрознавець. 22, 23, 48.
Нікрітін Соломон Борисович (1896–1965) — російський режисер. 53.
Нікулін Лев Веніамінович (спр. пр. Ольконицький) (1891–1967) — російський письменник, драматург. 182, 183.
Ніцше Фрідрих Вільгельм (1844–1900) — німецький філософ. 105.
Новаченко І. П. — харківський антрепренер. 41.
Новосельський Марко Абрамович (1900–1937) — харківський скульптор. 127.
Нятко Поліна Мусіївна (спр. пр. Омельченко) (1900–1994) — українська актриса. 193–195.
О'Ніл Юджин Ґладстон (1888–1953) — американський драматург. 77, 107, 118–121.
Ожеговська Євгенія Семенівна — українська актриса. 216.
Олесь Олександр (спр. пр. Кандиба) (1878–1944) — український поет, драматург. 49, 166.
Ольденбург Сергій Федорович (1863–1934) — російський академік-сходознавець. 238.
Орік Жорж (1899–1983) — французький композитор. 161.
Осмяловська Катерина Олександрівна (1904–1997) — українська актриса. 193.
Осташевський Олександр Васильович — український актор. 193.
Остерва Юліуш (спр. пр. Малюшек) (1885–1947) — польський актор, режисер. 33, 67.
Остермайєр Томас (1968) — німецький режисер і драматург. 67.
Островський Олександр Миколайович (1823–1886) — російський драматург. 89, 133, 164, 167, 229, 282.
Островський Миколай Олексійович (1904–1936) — російський письменник. 139.
Отава-Скляр Поліна — українська актриса театру і кіно. 216.
Отрадинський Володимир Володимирович (1904–1971) — російський актор, працював у Одесі. 69.
Охлопков Микола Павлович (1900–1967) — російський режисер. 199.
Павлова Ніна Сергіївна (1932) — російський літературознавець. 95.
Палленберг Макс (1877– 1934) — німецький актор. 201, 202, 206.
Пальмов Віктор Никандрович (1888–1929) — український художник. 155.
Пастернак Борис Леонідович (1890–1960) — російський поет, прозаїк. 228.
Пашковська Адольфіна — викладачка ритміки. 32, 34.

Пельше Роберт Андрійович (1880–1955) — радянський політичний діяч. 82, 95.

Первомайський Леонід Соломонович (спр. пр. та ім'я Гуревич Ілля Шлемович) (1908–1973) — український поет, драматург. 106.

Перевєрзєв Валеріан Федорович (1882–1968) — російський літературний критик, теоретик мистецтва. 223.

Петлішенко Марко Олександрович (1880–1938) — український актор. 195.

Петлюра Симон Васильович (1879–1926) — український громадсько-політичний і державний діяч, публіцист. 235.

Петренко — український актор. 244.

Петрицький Анатолій Галактіонович (1895–1964) — український художник, сценограф. 24, 53, 88, 131, 189, 195, 197, 245, 261, 276, 279, 280, 282, 283, 290.

Петров Віктор Платонович (псевдо Домонтович) (1894–1969) — український письменник, літературознавець, археолог. 226.

Петров Микола Васильович (1890–1964) — російський режисер. 211, 212.

Петровський Андрій Павлович (1869–1933) — російський актор. 93.

Петровський Дмитро Васильович (1892–1955) — російський поет. 228.

Петроній (спр. пр. та ім'я Пільський Петро Мойсеєвич) (1876–1941) — російський журналіст, критик. 46.

Пєтніков Григорій Миколайович (1894–1971) — російський, український літературний діяч. 46, 47, 228.

Пилипенко Михайло Харлампійович (1888–1953) — український актор. 152, 195.

Пігулович Зинаїда Олександрівна (1896–1983) — українська актриса, режисер. 174.

Пікабіа Франсіс (1879–1953) — французький письменник і художник. 247.

Пікассо Пабло (спр. пр. Руіс-і-Пікассо) (1881–1973) — французький художник. 18, 44, 156, 161, 247.

Пільняк Борис Андрійович (спр. пр. Вогау) (1894–1938) — російський письменник. 139, 238.

Піотровський Адріан Іванович (1898–1938) — російський театрознавець, кінознавець, перекладач. 57, 83, 143, 229, 230.

Піранделло Луїджі (1867–1936) — італійський драматург. 286.

Піскатор Ервін (1893–1966) — німецький режисер. 87, 98, 125, 201, 202.

Платонов Андрій Платонович (спр. пр. Климентов) (1899–1951) — російський письменник. 116.

Плужник Євген Павлович (1898–1936) — український письменник, поет. 239.

Погрібний П. — український художник, сценограф. 109.

Поліщук Валер'ян Львович (1897–1937) — український письменник. 98, 132.

Полторацький Олексій Іванович (1905–1977) — український письменник, літературний діяч. 226.

Попов Олександр Якович (1897–1949) — український актор, кіномитець. 195.

Попова Віра Миколаївна (1889–1982) — російська актриса. 93.

Попова Любов Сергіївна (1889–1024) — російська художниця, сценограф. 123, 150, 181.

Потебня Олександр Опанасович (1835–1891) — видатний український філолог. 25.

Прамполіні Енріко (1864–1956) — італійський художник футурист. 248.

Пресняков Валентин Іванович (1877–1966) — російський танцівник, балетмейстер, працював в Україні. 38.

Примаков Віталій (1898–1936) — радянський військовий, політичний діяч. 233.

Пронський Сергій Павлович (? — після 1958) — російський режисер, працював в Україні. 70.
Пропп Володимир Якович (1895–1970) — російський літературознавець, фольклорист. 74.
Пруслін Наум Ісакович (1900–1943) — український композитор. 214.
Пфеффер Шарлотта — викладач ритміки. 32.
Пшибишевський Станіслав (1868–1927) — польский письменник, драматург. 106.
Пуленк Франсіс (1899–1963) — французький композитор. 161.
Пуччіні Джакомо (1858–1924) — італійський композитор. 283.
Радлов Сергій Ернестович (1891 –1949) — російський режисер. 57, 90, 91, 163, 164, 166, 211.
Радчук Федір Іванович (1902–1986) — український актор. 179
Рафальський Михайло Федорович (1889–1937) — єврейський режисер. 74.
Рахліс Михайло Григорович (1897–1959) — російський композитор, працював в Україні. 223.
Райх Бернхардт (Бернгард Фердинадович) (1894–1972) — німецький, радянський театрознавець, режисер. 100, 101.
Ревуцький Валер'ян Дмитрович (1910–2010) — український театрознавець. 213.
Ревуцький Левко Миколайович (1889–1977) — український композитор. 269.
Рейнгардт Макс (спр. пр. Гольдман) (1873–1943) — німецький режисер. 44, 54, 88.
Резаєва Фатіма (спр. пр. Різа-Заде) — журналістка. 201.
Реріх Микола Костянтинович (1874–1947) — російський, український живописець. 28.
Рєпнін Петро Петрович (1894–1970) — російський режисер, актор. 68, 184.
Ржаницин А. — освітлювач Київського Дитячого театру. 158.
Рильський Максим Тадейович (1895–1964) — український поет, мистецтвознавець. 48.
Рід Джон (1887 — 1920) — американський письменник, журналіст. 78, 229.
Рільке Райнер Марія (1875–1926) — австрійський поет. 65.
Ріпко Олексій Миколайович (1907–1983) — український режисер. 117.
Ріхтер Ганс (1888–1976) — німецький художник-авангардист, кінорежисер. 124.
Ровинський Дмитро Діомидович (Демидович) (1888–1942) — український актор, режисер. 246, 245.
Родченко Олександр Михайлович (1891–1956) — російський художник, фотомитець. 123.
Розенель Наталя Олександрівна (1902–1962) — російська актриса, дружина А. Луначарського. 34.
Роллан Ромен (1866–1944) — французький письменник, громадський діяч, музикознавець. 44, 45, 48, 58–60.
Романицький Борис Васильович (1891–1988) — український актор, режисер, театральний діяч. 101, 109–112, 115, 164, 274.
Романовський М. — харківський журналіст. 155, 219, 220.
Ромашов Борис Сергійович (1895–1958) — російський драматург. 118, 190, 197.
Ромен Жюль (спр. пр. та ім'я Фарігуль Луї) (1885–1972) — французький драматург. 157.
Рославець Микола Андрійович (1880/81–1944) — український, російський композитор. 262.
Рубенс Пітер Пауль (1577–1640) — видатний голландський художник. 44.
Руданський Степан Васильович (1833/34 — 1873) — український поет. 59.
Рудін Павло Анатолійович (? — після 1930) — російський режисер, працював в Україні. 78.
Рудницький Антін (1902–1975) — український композитор, диригент. 263, 283.
Рудницький Костянтин Лазарович (1920–1988) — російський театрознавець. 231.
Рулін Петро Іванович (1892–1941) — український театрознавець. 99, 167, 175.

Русанов Василь Н. — український театрознавець. 173.

Руставелі Шота (XII ст.) — грузинський поет 74, 211, 218.

Ряппо Ян Петрович (1880–1958) — радянський політичний діяч, літератор. 82.

Сабінін Лев Родіонович (спр. пр. та ім'я Теплинський Лев Олексійович) (1874–1955) — український театральний діяч. 88.

Савінков Борис Дмитрович (1879–1925) — російський політичний діяч. 191, 199.

Савінов Борис Григорович (? — після 1960) — український журналіст, музикознавець. 270.

Савченко Яків Григорович (1890–1937) — український письменник, поет, театральний критик. 48, 49, 61, 73, 75, 203, 221.

Сагайдачний Євген Якович (1886–1961) — український художник, педагог. 157, 158.

Сагатовський Іван Лукич (спр. пр. Мавренко-Койок) (1882–1951) — український актор, режисер, театральний діяч. 236.

Садовський Іван Іванович (1876–1948)– український актор. 236–237.

Садовський Микола Карпович (спр. пр. Тобілевич) (1856–1933) — український актор, режисер, театральний діяч. 23, 37, 49, 50, 113, 11, 166, 178.

Саксаганський Панас Карпович (спр. пр. Тобілевич) (1859–1940) — український актор, режисер, театральний діяч. 101, 112, 167.

Самаров М. — театральний суфлер. 148.

Самійленко Поліна Микитівна (1891–1984) — українська актриса. 196.

Самосуд Самуїл Абрамович (1884–1964) — російський диригент. 267.

Санников М. — український художник, сценограф. 182.

Саті Ерік (1866–1925) — французький композитор. 161.

Сахновський Василь Григорович (1886–1945) — російський режисер. 211.

Сашин Андрій Тимофійович (1896–1965) — російський художник. 230.

Сведенборг Емануель (1688–1772) — шведський філософ. 208.

Семдор Семен (спр. пр. та ім'я Гольдштейн Симон Зіновійович) (1888–1938) — український актор, режисер. 49, 98, 152.

Семенко Михайль (спр. ім'я Михайло) (1892–1937) — український поет-футурист. 19, 20, 22–27, 48, 52, 54, 58, 78, 185, 223–226, 233, 236, 246.

Семенов Сергій Олександрович (1893–1942) — російський письменник. 230.

Сенченко І. — український режисер. 165.

Сервантес Сааведра Мігель де (1547–1616) — видатний іспанський письменник. 46.

Сердюк Олександр Іванович (1900–1988) — український актор, театральний педагог. 173.

Сигаловська Олена К. — єврейська актриса. 212.

Симашкевич Милиця Миколаївна (1900–1976) — українська художниця театру і кіно. 175.

Синельников Микола Миколайович (1855–1939) — російський режисер, актор, організатор театральної справи. 42, 95.

Синякова Марія (1890–1984) — українська, російська художниця. 19, 20, 228, 229.

Синякова Оксана (1892–1985) — сестра Марії Синякової, дружина Миколи Асєєва. 19, 20, 228.

Синякова Надія (1889–1975) — сестра Марії та Оксани Синякових. 19, 20, 228.

Сінклер Ептон Білл (1878–1968) — американський письменник, романіст, громадський діяч. 31, 70, 112, 132, 145, 146, 148, 150, 151, 190.

Січинський Володимир Юхимович (1894–1962) — український мистецтвознавець. 28.

Скляренко Володимир Михайлович (1907–1984) — український режисер, педагог. 261.

Скрипник Микола Олексійович (1872–1933) — український партійний і радянський діяч. 224, 232, 233, 274.

Скрябін Олександр Миколайович (1871/72–1915) — російський композитор. 262.

Сладкопєвцев Володимир Володимирович (1876–1957) — російський актор, режисер, театральний педагог. 34, 35, 51.

Слісаренко Олекса Андрійович (спр. пр. Снісар) (1891–1937) — український поет, прозаїк, критик. 25, 54.

Смирнов Олексій Максимович (1890–1942) — російський режисер, працював в Україні. 118, 201, 212–215, 219–221.

Смирнова-Іскандер Олександра Василівна (1896–-?) — російський та український режисер театру і кіно. 201, 212–215, 219, 220.

Смишляєв Валентин Сергійович (1891–1936) — російський режисер, театральний діяч. 242.

Смолич Микола Васильович (1888–1968)– режисер музичного театру. 267.

Смолич Юрій Корнелійович (1900–1976) — український письменник. 78, 105, 106, 112, 120, 121, 184, 204–206, 226, 255.

Снібровський Володимир Терентійович ((1892–1954) — український оперний співак. 273.

Соболєв Юрій Васильович (1887–1940) — російський театрознавець, критик. 213.

Соколов Микола Борисович (1904–1990) — російський художник, архітектор. 69, 99.

Соловйов Володимир Миколайович (1887–1941) — російський режисер. 74, 211, 212, 229.

Соловцов Микола Миколаєвич (1856–1902) — антрепренер, режисер, актор. 34, 92, 170, 178.

Соломарський Олександр Іванович (1897–1980) — український режисер. 157, 159.

Сонц Ада Юхимівна (1897–1968) — єврейська актриса. 212.

Сосюра Володимир Миколайович ((1898–1965) — український поет. 52, 226, 245.

Сотник Дан — український художник, фотограф. 234.

Софокл (бл. 496–406 до н. е. ) — давньогрецький драматург. 37, 49, 63.

Співак Софія Олександрівна (1901–?) — українська оперна співачка. 273.

Стабовий Юрій (Георгій) Михайлович (1894–1968) — український письменник, кінорежисер. 140.

Стайн Джон Луїс (1923–2002) — англійський та американський театрознавець. 76, 113, 119, 202.

Сталін Йосиф Віссаріонович (спр. пр. Джугашвілі) (1879–1953) — радянський військовий і політичний діяч. 233.

Станіславський Костянтин Сергійович (спр. пр. Алексєєв) (1863–1938) — російський режисер, актор, теоретик театру. 29, 101, 167, 201.

Станіславський Микола Дмитрович (1905–1970) — український актор, режисер. 288.

Станішевський Юрій Олександрович (1936–2009) — український театрознавець. 277.

Станкевич — харківський журналіст. 220.

Старицька-Черняхівська Людмила Михайлівна (1868–1941) — український драматург, театрознавець, дочка М. Старицького. 143, 224.

Старицький Михайло Петрович (1840–1904) — український драматург, поет, театральний діяч. 165, 166, 177, 200.

Старк Едуард Олександрович (1874–1942) — російський театральний критик. 91.

Стеклов Юрій (Георгій) Михайлович (спр. пр. та ім'я Нахамкіс Овсій Мойсейович) (1873–1941) — російський політичний діяч, публіцист. 130.

Стенберги, брати Володимир (1899–1982) та Георгій (1900–1933) Августовичі — радянські художники-графіки. 119.

Степовий Яків Степанович (спр. пр. Якименко) (1883–1921) — український композитор, публіцист, музичний діяч. 22.

Степун Федір (1884–1965) — російський філософ, публіцист. 103.

Стефаник Василь (1871–1936) — український письменник. 112, 183.

Стеценко Кирило (1882–1922) — український композитор. 52.

Столерман Самуїл Олександрович (1874–1949) — диригент. 274, 277.

Стравінський Ігор Федорович (1882–1971) — російський композитор. 247, 265.

Стрельников Микола Михайлович (спр. пр. Мезенкампф) (1888–1939) — російський композитор. 231.

Стрижевський Даниїл — єврейський актор. 212.

Стріндберг Юхан Август (1849–1912) — шведський письменник. 76, 114, 119.

Стробах Ганс — німецький художник, сценограф. 76.

Судейкін Сергій Юрійович (1882–1946) — російський художник. 28.

Суріо Поль (1852–1926) — французький філософ, естетик. 74.

Суходольський Олексій Львович (1863–1936) — український театральний діяч, режисер, драматург. 88.

Сушицький Богдан Іванович — український літератор. 248.

Тайфер Жермена (1892–1983) — французький композитор. 161.

Таїров Олександ Якович (спр. пр. Корнбліт) (1885–1950) — режисер, актор, театральний діяч. 45, 47, 119, 120, 134.

Тальников Давид Лазаревич (спр. пр. Шпитальников) (1882–1961) — російський літературний діяч. 147.

Тартаковський Семен Миколайович (1901–1965) — композитор, працював в Україні та в Росії. 153.

Татіщев Володимир Костянтинович (спр. пр. Гартінг) (1874–1934) — російський художник, режисер, актор. 147.

Татлін Володимир Євграфович (1885–1953) — російський художник конструктивіст. 19, 123, 126, 148, 155–159.

Таут Бруно (1880–1938) — німецький архітектор. 123, 267.

Твен Марк (спр. пр. та ім'я Семюель Клеменс) (1835–1910) — американський письменник. 150.

Тверський М. — російський драматург. 69.

Терентьєв Ігор Герасимович (1889–1937) — російський режисер, працював в Україні. 29, 30, 38, 166, 168, 226–253, 290.

Терещенко Марко Степанович (1894–1982) — український актор. режисер, театральний організатор. 19, 29, 36, 48–59, 61, 62, 134–138, 140, 141, 143–145, 165, 166, 193, 226, 227, 234–236, 241, 246, 253, 290, 291.

Терещенко Микола Іванович (1898–1966) — український поет. 25.

Тернюк Петро Іванович (1908–1982) — український театрознавець. 72, 76.

Тетмайєр Казімеж (спр. пр. Пшерва) (1865–1940) — польський письменник, драматург. 106.

Тимошевський П. — дописувач харківських газет. 95.

Тинянов Юрій Миколайович (1894–1943) — російський письменник, літературознавець. 20.

Тичина Павло Григорович (1891–1967) — видатний український поет. 22, 23, 43, 48, 51, 52, 54, 78, 98, 128, 261.

Тінський Михайло Львович (спр. пр. Перепилицин) (1894–1948) — український актор, режисер. 194, 234, 236, 238, 242, 244.

Токарь Хаїм Колманович (1889–1965) — український журналіст, театральний критик. 73.

Толлер Ернст (1893–1939) — німецький письменник, драматург. 26, 64–68, 74, 76–79, 81, 82, 84, 85, 89–96, 99, 102. , 103, 106, 111, 112, 190, 207, 209, 266, 282, 284.

Толстой Лев Миколайович (1828–1910) — видатний російський письменник. 232.

Толстой Олексій Миколайович (1882–1945) — російський, радянський письменник. 101, 145, 211, 218.

Топорков Василь Йосипович (1889–1970) — російський актор. 93.

Тракль Георг (1887–1914) — австрійський поет. 26.

Трауберг Леонід Захарович (1902–1990) — російський кінорежисер. 163.

Треньов Костянтин Андрійович (1876–1945) — російський письменник, драматург. 230.

Третьяков Сергій Михайлович (1892–1939) — російський драматург, теоретик мистецтва. 134, 164, 177, 229, 233.

Трикуленко В. — вінницький кореспондент. 243-245.

Тцара Трістан (спр. пр. та ім'я Розеншток Самі) (1896–1963) — французький мистецький діяч, ідеолог дадаїзму. 18, 179.

Тулуз-Лотрек Анрі де (1864–1901) — французький художник. 179.

Туркельтауб Ісаак Самуїлович (1890–1938) — український та російський теоретик мистецтва, культурний діяч. 47, 73, 84–90, 99, 100, 152, 154, 195, 197.

Тягно Борис Хомич (1904–1964) — український режисер, педагог. 29, 134, 289, 290.

Уайльд Оскар Фінгалл О'Флаерт Уілс (1856–1900) — англійський письменник, драматург. 227.

Ужвій Наталя Михайлівна (1898–1986) — українська актриса. 179, 193–195.

Українка Леся (спр. пр. та ім'я Косач Лариса Петрівна) (1871–1913) — видатна українська поетеса, драматург. 111, 166.

Уразов Ізмаїл Алієвич (1896–1965) — харківський письменник, журналіст, театральний критик. 151, 153.

Файко Олексій Михайлович (1893–1978) — російський драматург. 118, 134, 147.

Федоров Василь Федорович (1891–1971) — російський режисер. 79, 94.

Фелінг Юрген (1885–1968) — німецький режисер. 76.

Фемеліді Володимир Олександрович (1905–1931) — український композитор, диригент. 262, 281.

Фербенкс Дуглас Елтон Томас (Ульман) (1883–1939) — американський кіноактор. 230.

Фессінг Л. — російський художник, брат О. Загарова. 115.

Филипович Павло (1891–1937) — український поет, літературознавець. 274.

Філонов Павло Миколайович (1883–1941) — російський художник. 230.

Флак Юзеф (псевдо Йозеф Фаленський) (1873–1944) — польський критик, театрознавець, керував театром у Києві. 33.

Фомін Іван Олександрович (1872–1936) — академік архітектури. 57.

Форд Генрі (1863–1947) — американський автомобільний підприємець. 226.

Фореггер Микола Михайлович (спр. пр. Фореггер фон Грейфентурн) (1892–1939) — російський, український режисер, балетмейстер, художник. 29, 39, 227–229, 276, 279, 280, 282, 283.

Франко Іван Якович (1856–1916) — видатний український поет, прозаїк, драматург. 62, 80–82, 84–89, 92, 94–100, 120, 122, 147, 148, 151, 152, 159, 164, 189, 190, 192, 195, 197, 200–203, 207, 212–216, 219–221, 225, 246, 273–276, 280.

Фрейка Їржі (1904–1952) — чеський режисер. 167.
Фрідкін Борис Маркович (1901–?) — український художник-графік. 155.
Фройд Зігмунд (1856–1939) — австрійський лікар-психіатр і психолог. 91.
Фурер Веніамін Якович (1904–1936) — партійний діяч, працював в Україні. 137.
Харламов Олексій Петрович (1876–1934) — російський актор. 92–94.
Хармс Даніїл Іванович (спр. пр. Ювачов) (1905–1942) — російський поет, прозаїк, драматург. 230.
Хвильовий Микола Григорович (спр. пр. Фітільов) (1893–1933) — український поет, публіцист. 19, 47, 48, 128, 238.
Хвиля Андрій Ананійович (спр. пр. Олінтер) (1898–1937) — український партійний діяч. 235.
Хвостенко-Хвостов Олександр Веніамінович (спр. пр. Хвостенко) (1895–1968) — театральний художник. 45, 88, 145–148, 150, 151, 154, 189, 268, 269, 272, 273, 276, 277, 279, 290.
Хлєбніков Велимир (спр. Жан (спр. пр. Ануйль) (1910–1987) — французький драматург. 210.
Хмурий Василь Онисимович (спр. пр. Бутейко) (1896–1940) — український мистецтвознавець, театральний критик. 78, 153, 183, 184.
Хорошун Антон Опанасович (1893–1970) — український актор. 249.
Хоткевич Гнат Мартинович (1877–1938) — український письменник, драматург, музикант. 166.
Хренов Микола Андрійович (1942) — російський культуролог. 187.
Хуторна Єлизавета Олексіївна (спр. пр. Островерхова) (1886–1980) — українська актриса. 234.
Цапок Георгій Антонович (1896–1971) — український художник театру, графік. 88, 127,
Цадек Петер (1926–2009) — німецький режисер. 67.
Чапек Карел (1890–1938) — чеський письменник, драматург, театральний критик. 107, 112–118, 121, 282.
Чапківський Олесь (1884–1938) — український журналіст. 22,
Чепалов Олександр Іванович (Давидович) (1945) — український театрознавець. 280.
Чередниченко Варвара Іванівна (1896–1949) — українська письменниця, літературознавець. 26.
Черемшина Марко (спр. пр. та ім'я Іван Юрійович Семанюк) (1874–1927) — український письменник. 112.
Честертон Гілберт Кіт (1874–1936) — англійський письменник. 134.
Чехов Михайло Олександрович (1891–1955) — російський актор, режисер та педагог. 29.
Чехонін Сергій Васильович (1878–1936) — російський художник. 57.
Чечвянський Василь Михайлович (спр. пр. Губенко) (1888–1937) — український письменник-сатирик. 185, 186.
Чечик Валентина Вікторівна (1969) — український мистецтвознавець. 127.
Чистякова Валентина Миколаївна (1900–1984) — українська актриса. 50, 133, 134.
Чишко Олесь Семенович (1895–1976) — український співак, композитор. 281.
Чінгіс-хан (Темуджин) (1155–1227) — засновник і великий хан Монгольської імперії. 276.
Чужак Микола Федорович (спр. пр. Насимович) (1876–1937) — російський теоретик мистецтва. 129, 130, 155, 162, 229.
Чумак Василь Григорович (1901–1919) — український поет. 52.
Чюрльоніс Мікалюс-Константінас (1875–1911) — литовський композитор і художник. 23.
Шагайда Степан Васильович (спр. пр. Шагадін) (1896–1938) — український актор. 134, 174, 179.
Шагал Марк Захарович (1897–1985) — видатний єврейський живописець, графік, художник театру. 38.

Шальда Франтишек Ксавер (1867–1937) — чеський теоретик, поет і драматург. 58.

Шамрінський А. — український культурний діяч. 50.

Шаповал Микита Юхимович (1882–1932) — український громадсько-політичний діяч, публіцист. 28.

Шапорін Юрій Олександрович (1887–1966) — російський радянський композитор. 215.

Шварц Григорій Вільгельмович (псевдо Бостунич) (1883 — після 1944) — київський театральний критик, пізніше ідеолог фашизму. 34.

Шведенко Анастасія С. — українська актриса. 195.

Шевченко Йона Васильович (1887–1940) — український актор, театральний критик. 64, 154, 155, 184, 201, 205, 206, 219, 220.

Шевченко Тарас Григорович (1814–1961) — видатний український поет, драматург. 46, 49, 50, 63, 79, 92, 93, 110, 113, 116, 118, 119, 164, 166, 245, 246.

Шекспір Вільям (1564–1616) — видатний англійський поет, драматург. 46, 101, 112, 130, 198, 200, 201.

Шелдон Едвард Брюстер (1886–1946) — американський драматург. 200.

Шелюбський Марко Харитонович (1891–1970) — театральний критик, кінознавець. 215, 216.

Шенберг Арнольд (1874–1951) — австрійський композитор. 263–266, 270, 282.

Шерех Юрій (спр. пр. Шевельов) (1908–2002) — історик української літератури, мовознавець-славіст. 63, 285.

Шестаков Віктор Олексійович (1898–1957) — російський художник, сценограф. 74, 134, 148, 190.

Шимановський Віктор Владиславович (1890–1954) — російський режисер. 229.

Шифрін Нісон Абрамович (1892–1961) — російський та український художник театру. 34, 53, 155, 212, 231, 232.

Шіллер Йоганн Хрістоф Фрідріх фон (1759–1805) — німецький поет, драматург, естетик. 64, 267.

Шіллер Леон (спр. пр. Шильденфельд) (1887–1954) — польський режисер, театральний діяч. 167, 287.

Шкарабан Микола Миколайович (1970) — український мистецтвознавець, хореограф, актор. 39.

Шкловський Віктор Борисович (1893–1984) — російський літературознавець. 126, 169, 228.

Шкляєв Валентин (1895–1937) — український сценограф. 88, 159, 175, 214, 217, 218.

Шкляр Микола Григорович (1878–1962) — російський дитячий письменник. 158.

Шкурупій Гео (Георгій) Данилович (1903–1937) — український поет, прозаїк. 54, 58, 269.

Шлеммер Оскар (1888–1943) — німецький художник, балетмейстер, теоретик мистецтва. 124, 125, 157.

Шлепянов Ілля Юлійович (1900–1951) — російський художник, режисер. 79.

Шмаїн Хаїм (спр. ім'я Ханан Мойсейович) (1902–?) — український, російський актор, кінорежисер. 182, 183.

Шніцлер Артур (1862–1931) — австрійський письменник, драматург. 44, 69.

Шопен Фредерік-Франсуа (1810–1849) — польський композитор, піаніст. 288.

Шостакович Дмитро Дмитрович (1906–1975) — російський композитор. 277, 284.

Шоу Джордж Бернард (1856–1950) — англійський драматург. 31, 42, 49, 118, 189, 195.

Шрейєр Лотар (1886–1966) — німецький режисер, художник. 124.

Шрекер Франц (1878–1934) — австрійський композитор. 260, 265, 270, 282, 284.

Штайнер Рудольф (1861–1925) — німецький антропософ. 30.

Штейн Ервін (1885–1958) — австрійський диригент, композитор, теоретик. 282.

Штернгейм Карл (1878–1942) — німецький драматург-експресіоніст. 26.

Штрамм Август (1874–1915) — німецький поет і драматург. 124.

Шуварська Надія — український хореограф. 38.

Шумський Юрій (спр. пр. Шомін) (1887–1954) — український актор. 193, 195.

Щербаківський Вадим (1876–1957) — український етнолог, археолог, мистецтвознавець. 28.

Юра Гнат Петрович (1887–1966) — український актор, режисер, театральний організатор. 49, 82, 84–89, 92, 95, 97, 98, 165, 197, 200, 202–207, 213, 221, 233, 234, 238, 261.

Юра Олександр Петрович (псевдо Юра-Юрський) (1895–1968) — український актор. 213, 216, 217, 219.

Юра Терентій Петрович (1884–1973) — український актор. 152.

Юренєва Віра Леонідівна (спр. пр. Шатурська) (1876–1962) — російська актриса. 91, 92.

Юткевич Сергій Іосифович (1904–1985) — радянський художник, кінорежисер, теоретик мистецтва. 38, 163.

Юрмас Я. (спр. пр. та ім'я Масютін Юрій) (1896–1942) — український музикознавець. 269, 278, 279.

Юхименко Іван Якович ((1892–1943) — український режисер. 246.

Якобсон Роман Йосипович (1896–1982) — російський, американський літературознавець, лінгвіст. 74.

Яковченко Микола Федорович (1900 –1974) — український актор. 213, 216, 217, 219.

Яновський Борис Карлович (спр. пр. Зігль) (1875–1933) — український композитор, музичний критик, диригент. 42, 46, 47, 85, 146, 262, 274, 281, 282.

Яновський Юрій Іванович (1902–1954) — український письменник. 59, 143, 245.

Яременко Василь Сергійович (1895–1976) — український актор. 111, 115.

Ярон Григорій Маркович (1893–1963) — російський актор. 232.

Ярошенко Володимир Мусійович (1898–1937) — український письменник, драматург, театрознавець. 166, 171, 175, 177.

Bernik et Kras (Бернік і Крас) — театральний критик. 85.

# ВИБРАНА БІБЛІОГРАФІЯ


1. Авангард 1910-х — 1920-х годов. Взаимодействие искусств / Редкол.: Г. Ф. Коваленко (отв. ред. ) и др. — М., 1998.

2. Авангард и театр 1910-1920-х годов/ Редкол.: Г. Ф. Коваленко (отв. ред. ) и др. — М., 2008.

3. *Адорно Т.* Избранное: Социология музыки. — М.; СПб, 1999.

4. *Адорно Т.* Теорія естетики / Пер. з нім. П. Таращук. — К., 2002.

5. *Аппиа А.* Живое искусство: Сб. ст. / Сост., пер. и коммент. А. Бобылевой — М., 1993.

6. Баканурский А. Г. Жизнь как игра и представление (Исследование в трех актах с прологом и эпилогом). — О., 2001.

7. *Бальме К.* Вступ до театрознавства. — Л., 2008.

8. *Баррі П.* Вступ до теорії. Літературознавство та культурологія / Пер. з англ. Ольги Погинайко. — К., 2008.

9. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1989.

10. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. — М. 1975. — С. 234–407.

11. *Бахтин М.* Литературно-критические статьи. — М., 1986.

12. *Беньямин В.* Московский дневник / Пер. с нем. и примеч. С. Ромашко. — М., 1997.

13. *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра: От истоков до середины XX века. — М., 1997.

14. *Берёзкин В.* Театр художника: Россия. Германия. — М., 2007.

15. *Берковський Н.* Новітня німецька література (Натуралізм–імпресіонізм–експресіонізм) // Критика. — 1930. — № 7/8. — С. 103–124.

16. Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным / Вступ. ст. Бочарова С. Г. и Радзишевского В. В.; Заключительная ст. Кожинова В. В. — М., 1996.

17. *Біла А.* Український літературний авангард: Пошуки, стильові напрямки. — К., 2006.

18. *Білецький О.* Українська драматургія після Жовтневої доби // Нове мистецтво. — 1926. — № 28. — С. 12–13.

19. *Білоцерківський Л. Г.* Записки суфлера. — К., 1962.

20. *Блохин Ю. [Бойко].* Молодий театр // Життя і революція. — 1930. — № 6. — С. 154–171.

21. *Бобошко Ю. М.* Гнат Юра. — К., 1980.

22. *Бобошко Ю. М.* Режисер Лесь Курбас. — К., 1987.

23. *Бобылёва А.* Непрерывное мышление Жака Далькроза // Московский наблюдатель. — 1995. — № 5/6. — С. 86–96.

24. *Бондар-Терещенко І.* У задзеркаллі 1910–1930-х років. — К., 2009.

25. *Боньковська О. О.* Львівський театр товариства «Українська Бесіда», 1915–1924. — Л., 2003.

26. *Борщаговский А. М.* О театре «Березіль» и «Маклене Грасса» М. Кулиша // Театр и драматургия. — 1933. — № 9. — С. 32–36.

27. XX років театра ім. Ів. Франка. — К., 1940.

28. *Бургардт О.* Експресіонізм у німецькій літературі // Життя і революція. — 1925. — № 8. — С. 29–33.

29. *Бургардт О.* Ернст Толлер // Життя і революція. — 1925. — № 9. — С. 66–69.

30. *Валіцький А.* Марксизм і стрибок у царство свободи. Історія комуністичної утопії / Пер. з пол. Д. Андрухів. — К., 1999.

31. *Вальцель О.* Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890–1920) / Авторизированный пер. с нем. — Пг., 1922.

32. *Василько В. С.* Театру віддане життя. — К., 1984.

33. *Вериківська І. М.* Становлення української радянської сценографії. — К., 1981.

34. *Верхацький М.* Скарби великого майстра: До 80-річчя з дня народження Леся Курбаса // *Верхацький М.* Дні і праця: Листування. Спогади сучасників. — К., 2004. — С. 108–128.

35. *Волицька І. В.* Театральна юність Леся Курбаса. — Л., 1995.

36. *Волков Н. Д.* Мейерхольд: В 2 т. — М.; Ленинград, 1929. — Т. 1–2.

37. *Вороний М. К.* Театр і драма: Зб. ст. / Упоряд., вступ. ст. О. К. Бабишкіна. — К., 1989.

38. *Габермас Ю.* Філософський дискурс Модерну / Пер з нім. та комент. В. М. Купліна. — К., 2001.

39. *Гадамер Г. -Г.* Істина і метод / Пер з нім. О. Мокровольського. — К., 2000. — Т. 1: Герменевтика І. Основи філософської герменевтики.

40. *Гаевский В.* Флейта Гамлета: Образы современного театра. — М., 1990.

41. *Галицкий В.* Театр моей юности. — Ленинград, 1984.

42. *Гвоздев А. А.* Из истории театра и драмы. — Пг., 1923. — С. 89–102.

43. *Гвоздев А. А.* Театральная критика: Статьи. Рецензии. Выступления / Редкол.: А. Я. Альтшуллер (отв. ред. ) — Ленинград, 1987.

44. *Гвоздев А. А.* Театр послевоенной Германии. — Ленинград, 1933.

45. *Герман М. Ю.* Модернизм: Искусство первой половины XX века. — СПб, 2003.

46. *Гірняк Й. Й.* Спомини / Упоряд. Б. Бойчук. — Нью-Йорк, 1982.

47. *Гладков А. К.* Мейерхольд: В 2 т. / Вступ. ст. Ц. Кин. — М., 1990. — Т. 1–2.

48. *Горбачев Д.* «Він та я були українці»: Малевич та Україна. — К., 2006.

49. *Голота В. В.* Театральная Одесса. — К., 1990.

50. *Гордійчук Я. М.* Становлення українського музичного театру і критика. — К., 1990.

51. *Гройс Б.* Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Вопросы философии. — 1990. — № 11. — С. 67–73.

52. *Гугушвили Э. Н.* Котэ Марджанишвили. — М., 1979.

53. *Гундорова Т. І.* ПроЯвлення Слова: (Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація). — Л., 1997.

54. *Гундорова Т. І.* Кітч і література. Травестії. — К., 2008.

55. *Дворкин Ю. Б.* Ранний советский революционный театр в контексте народной игровой культуры: Автореф. дис. ... канд. исскуств.: 17.00.01 / Ленинград. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. — Ленинград, 1990.

56. *Дейч А. И.* День нынешний и день минувший: Литературные впечатления и встречи. — 2-е изд., доп. — М., 1985.

57. *Дейч А. И.* По ступеням времени: Воспоминания и статьи / Предисл. И. Драча; Послесл. Л. Танюка. — К., 1988.

58. *Днепров К.* Олексій Михайлович Ватуля. — К., 1940.

59. *Дорошкевич О.* До історії модернізму на Україні // Життя і революція. — 1925. — № 10. — С. 70–76.

60. *Драк А.* Олександр Веніамінович Хвостенко-Хвостов. — К., 1962.

61. Експресіонізм: Зб. наук. праць / Упоряд. Т. Гаврилів. — Л., 2002.

62. Експресіонізм: Зб. наук. праць / Упоряд. Т. Гаврилів. — Л., 2004.

63. Експресіонізм: Зб. наук. праць / Упоряд. Т. Гаврилів. — Л., 2005.

64. Експресіонізм та експресіоністи: Література, малярство, музика сучасної Німеччини / За ред. С. Савченка. — К., 1929.

65. *Еллан В. М.* (Блакитний). Твори: В 2 т. / Упоряд. та приміт. Л. Є. Вовчик, М. В. Вовчик-Блакитної. — К., 1958. — Т. 1–2.

66. *Єрмакова Н. П.* Формування стильових напрямків в акторському мистецтві українського радянського драматичного театру 20–30-х років // Українське акторське мистецтво: традиції і сучасність: Зб. наук. праць / Відп. ред. Ю. О. Станішевський. — К., 1986. — С. 70–92.

67. *Єфремов С. О.* Щоденники, 1923–1929 / О. Путро та ін. (упоряд. ). — К., 1997.

68. *Завельчинская Л. Я.* Экспрессионизм. — М.; Ленинград, 1931.

69. *Загянская Г. А., Иванова М. С., Исаев Е. И.* Руський авангард: Изобразительное искусство. Література. Театр: Учебное пособие. — М., 2007.

70. *Заламбани М.* Литература факта. От авангарда к соцреализму. — СПб, 2006.

71. Западное искусство XX век: Проблема развития западного искусства XX века / Редкол.: Б. И. Зингерман (отв. ред. ) и др. — СПб, 2001.

72. Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т. CCXXXVII. Праці Театрознавчої комісії / Ред. тому І. Волицька, О. Купчинський, Р. Пилипчук. — Л., 1999.

73. Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т. CCLIV. Праці Театрознавчої комісії / Ред. тому О. Купчинський, Р. Пилипчук. — Л., 2007.

74. *Золотницкий Д. И.* Академические театры на путях Октября. — Ленинград, 1982.

75. *Золотницкий Д. И.* Зори театрального Октября. — Ленинград, 1976.

76. *Золотницкий Д. И.* Сергей Радлов: Режиссура судьбы. — СПб, 1999.

77. Иллюстрированная история мирового театра / Под ред. Дж. Р. Брауна. — М., 1999.

78. Искусство революцией призванное: Великая Октябрьская социалистическая революция и искусство стран Восточной Европы / Редкол.: В. Г. Клюев и др. — М., 1969.

79. Искусство революцией призванное: Октябрь и развитие искусства стран Восточной Европы 1920-х — 1930-х годов / Б. И. Ростоцкий (отв. ред. ) и др. — М., 1972.

80. *Ільницький О. Р.* Український футуризм, 1914–1930 / Пер. з англ. Р. Тхорук. — Л., 2003.

81. Історія українського театру. У 3 т. — К., 2009. — 1900–1945 / ІМФЕ; редкол.: Г. Скрипник (голов. ред.) та ін. — Т. 2

82. Історія української літератури. XX століття: Кн. 1 (1910–1930-ті роки) / За ред. В. Г. Дончика. — К., 1993.

83. Історія українського радянського кіно: В 3 т. — К., 1986. — 1917–1930 / Редкол. тому: Б. С. Буряк (відп. ред. ) та ін. — Т. 1.

84. *Кандинский В.* О сценической композиции // Из истории советской науки о театре. 20-е годы: Сб. труд. / Сост., общ. ред. С. В. Стахорский. — М., 1988. — С. 90–102.

85. *Кендлер К.* Драма и классовая борьба: Проблемы эпохи и конфликт в социалистической драме Веймарской республики / Пер. с нем. — М., 1974.

86. *Коваленко Г.* Александра Экстер: Путь художника. Художник и время. — М., 1993.

87. *Коган Э. А.* Герберт Йеринг о немецком революционном театре 1920-х годов // Проблемы зарубежной театральной критики: Сб. науч. тр. / Редкол.: В. В. Чистякова (отв. ред. ) и др. — Ленинград, 1983. — С. 59–72.

88. *Коган Э. А.* Из истории режиссерского искусства XX века: (Политический театр Германии 1920-х гг. ): Учеб. пособие. — Ленинград, 1984.

89. *Корниенко Н.* Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887–1937) / Гос. центр. театр. искусства им. Леся Курбаса. — К., 2005.

90. *Корнієнко Н.* Лесь Курбас: репетиція майбутнього. — К., 1998.

91. *Костенко В.* Музикознавчі праці, статті, матеріали. — К., 1996.

92. *Котович Т.* Игра с координатами смыслов: Пространственно-временной континуум театра. — Витебск; Мн, 1999.

93. *Кохан Т. Г.* Експресіонізм в контексті видової специфіки мистецтва: Автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.01 / Держ. академія керівних кадрів культури і мистецтв. — К., 2002.

94. *Кракауер З.* Від Каліґарі до Гітлера — психологічна історія німецького кіна / Пер. з нім. І. Андрущенка. — К., 2009.

95. *Крижицький Г.* Випереджаючи час. *Смирнова-Іскандер О. В.* Театральна Україна двадцятих років. — К., 1984.

96. *Крыжицкий Г.* Дороги театральные. — М., 1976.

97. *Крусанов А. В.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 т. — СПб, 1996. — Т. 1. Боевое десятилетие.

98. *Крушельницький І. А.* Драматурги німецької модерни останніх літ // Червоний шлях. — 1924. — № 11/12. — С. 202–210.

99. *Кузякина Н. Б.* Становление украинской советской режиссуры (1920 — начало 30-х гг.): Учеб. пособие. — Ленинград, 1984.

100. *Кузякіна Н. Б.* Архівні сторінки... — К., 1992.

101. *Кузякіна Н. Б.* П'єси Миколи Куліша: Літературна і сценічна історія. — К., 1970.

102. *Кулик О. О.* Львівський театр імені М. К. Заньковецької. — К., 1989.

103. *Куликова И. С.* Экспрессионизм в искусстве. — М., 1978.

104. *Кулішенко А.* Один із перших заспівувачів театрального Жовтня (До проблеми становлення театрального мистецтва на Україні в 20-х роках) // Театральна культура: Респ. міжвід. наук. зб. / Відп. ред. Р. Я. Пилипчук. — К., 1980. — Вип. 6. — С. 59–69.

105. Культурология. XX век: Словарь / Глав. ред., сост. А. Я. Левит. — СПб, 1997.

106. *Курбас Л.* Березіль: Із творчої спадщини / Упоряд. і приміт. М. Лабінського; Передм. Ю. Бобошка. — К., 1988.

107. Курбас Лесь у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи: Збірник / Заг. ред., передм. і приміт. В. Ревуцького: Упоряд. О. Зінкевич. — Балтимор; Торонто, 1990.

108. *Курбас Л.* Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський — К., 2001.

109. *Кучеренко З.* Вадим Меллер. — К., 1975.

110. *Ладур М. Ф.* Искусство для миллионов: Заметки художника. — М., 1983.

111. *Ламп Э. К.* Экспрессионистические тенденции в эстонском искусстве (1914–1924): Автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.04 / Тартусский гос. ун-т. — Тарту, 1975.

112. *Лацис А.* Революционный театр Германии / Пер. с нем. И. Бархаш. — М., 1935.

113. *Левитин М.* Чужой спектакль. — М., 1982.

114. *Левитин М.* Когда меня не было. — М., 2005.

115. Лесь Курбас: Спогади сучасників / За ред. В. С. Василька; Упоряд. М. Г. Лабінський — К., 1969.

116. Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе: Литературное наследие / Сост. М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк; Вступ. ст. Н. Б. Кузякиной. — М., 1987.

117. *Липківський К. О.* Тіні незабутих предків. — К., 2003.

118. *Липков А. И.* Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. — М., 1990.

119. Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака. — М., 2000.

120. *Лобанов А. В.* Кризисные черты музыкального театра экспрессионизма. — К., 1985.

121. *Лобанов А. В.* Тенденции австро-германской культуры рубежа XIX–XX столетий и становление музыкального театра экспрессионизма // Из истории национальных оперных школ: Сб. науч. тр. / М-во культуры УССР. Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — К., 1988. — С. 126–138.

122. *Лоев М.* Украденная муза: Воспоминания о Киевском государственном еврейском театре. — К., 2003.

123. *Луначарский А. В.* Несколько слов о германском экспрессионизме // Экспрессионизм: Сб. ст. / Сост. Н. С. Павлова — М., 1986. — С. 28–30.

124. *Луначарский А. В.* О театре и драматургии: Избр. ст.: В 2 т. — М., 1958. — Т. 1–2.

125. *Луцький Ю.* Літературна політика в Радянській Україні 1917–1934. — К., 2000.

126. *Лятошинський Б. М.* Епістолярна спадщина: В 2 т. — К., 2002. — Т. 1. Борис Лятошинський — Рейнгольд Гліер. Листи (1914–1956) / Упоряд. і авт. вступ. ст. М. Копиця.

127. *Мазеав А. И.* Концепция «производственного искусства» 20-х годов. — М., 1975.

128. *Мазепа В. І.* Український модернізм початку XX сторіччя: Спроба синтезу естетизму та української ідеї // Філософська думка. — 1998. — № 2. — С. 81–97.

129. *Макарова Г. В.* Театральное искусство Германии на рубеже XIX–XX вв.: Национальный стиль и формирование режиссуры. — М., 1992.

130. *Максимов В. И.* Век Антонена Арто. — СПб, 2005.

131. *Мамонтов Я. А.* Театральна публіцистика / Упоряд., підг. текстів, вступ. ст. та приміт. П. П. Перепелиці. — К., 1967.

132. *Мангайм К.* Ідеологія та утопія. — К., 2008.

133. *Мандельштам О. Э.* «Березиль» (Из киевских впечатлений) // *Мандельштам О. Э.* Слово и культура: О поэзии. Разговор о Данте. Статьи, рецензии. — М., 1987. — С. 230–232.

134. *Марков В. Ф.* История русского футуризма / Пер. с англ.: В. Кучерявкин, Б. Останин. — СПб, 2000.

135. *Марков П. А.* О театре: В 4 т. — М., 1974–1977. — Т. 1–4.

136. *Маяк Й. Ф.* На українській сцені. — К., 1971.

137. *Меженко Ю. О.* На шляхах до нової теорії // Червоний шлях. — 1923. — № 2. — С. 199–206.

138. Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938 / Сост. и коммент. Т. В. Ланиной. — М., 2000.

139. Мейерхольд и художники: Альбом / Концепция и вступ. ст. А. Михайловой. — М., 1995.

140. *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. — М., 1968. — Ч. 1. 1891–1917 / Сост., ред. текстов и коммент. А. В. Февральського.

141. *Мельників Р.* Майк Йогансен: ландштафти трансформацій. — К., 2000.

142. Мир искусства: Альманах / Редкол.: Б. И. Зингерман (отв. ред. ), Е. П. Перегудова (отв. ред.) и др. — М., 1995.

143. Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века / Сост. и общ. ред.: В. В. Иванов. — М., 1996.

144. «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи / Упоряд., авт. вступ. ст. М. Г. Лабінський. — К., 1991.

145. *Моренець В. П.* Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща. — К., 2002.

146. Московский академический театр имени Вл. Маяковского, 1922–1982 / Авт.-сост. В. Я. Дубровский. — 2-е изд., испр. и доп. — М., 1983.

147. *Мусиенко О. С.* Українське кіно: тексти і контексти. — Вінниця, 2009.

148. *Мюгзам Е.* Юда / Пер. з нім. М. Йогансена. — Х., 1923.

149. *Найден О. С.* Український авангард і європейська художня культура кінця XIX — початку

XX ст. // Українська художня культура / За ред. І. Ф. Ляшенка. — К., 1996. — С. 258–281.

150. Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. — М., 1986.

151. *Наков А. Б.* Русский авангард. — М., 1991.

152. *Нижинская Б.* Ранние воспоминания. Ч. 2. — М., 1999.

153. *Никольская Т. Л.* Авангард и окрестности. — СПб, 2002.

154. *Нікеєв В. Д.* Олександр Загаров і український театр. — К., 1968.

155. *Новиченко Л. М.* Мирослав Ірчан: Літературний портрет. — К., 1958.

156. *Нога О.* Давид Бурлюк і мистецтво всесвітнього авангарду. — Л., 1993.

157. О театре: Сб. ст. И. Аксёнова, Б. Арватова, Э. Бескина, А. Гана и др. — Тверь, 1922.

158. *Павлишин С.* Музика двадцятого століття. — Л., 2005.

159. *Павлова Н. С.* Творчество Эриха Мюзама. — М., 1965.

160. *Павлова Т.*, Чечик В. Борис Косарев; 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото. — Х., 2009.

161. *Пажитнов Л., Шрагин Б.* Социологические концепции искусства 20-х и 30-х годов в России // Мир искусств: Альманах / Редкол.: Б. И. Зингерман (отв. ред. ) и др. — М., 1997. — С. 7–65.

162. *Пиотровский А. И.* За советский театр!: Сб. ст. — Ленинград, 1925.

163. *Пиотровский А. И.* Театр. Кино. Жизнь. — Ленинград, 1969.

164. *Піскатор Е.* Політичний театр / Пер. Мик. Зерова. Ред. і вступна стаття П. Руліна. — Х., 1932.

165. *Попов М. Н.* Некоторые стилистические особенности языка немецкой экспрессионистской драмы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Московский гос. пед. ин-т иностр. языков им. М. Тореза. — М., 1977.

166. *Попович М. В.* Нарис історії культури України. — К., 1999.

167. *Попович М.* Червоне століття. — К., 2007.

168. Проблемы теории и практики русской советской режиссуры 1917–1925: Сб. ст. / Редкол.: Н. В. Зайцев, Д. И. Золотницкий, Л. П. Климова (ред.-сост. ), М. Н. Любомудров. — Ленинград, 1978.

169. *Райх Б.* Вена — Берлин — Москва — Берлин. — М., 1972.

170. *Райх Б.* Революционная драматургия в Германии // Печать и революция. — 1927. — № 5. — С. 99–105.

171. *Ревуцький В. Д.* По обрію життя: Спогади. — К., 1998.

172. Режисура українського театру: Традиції і сучасність: Зб. наук. праць / Відп. ред. Л. А. Дашківська. — К., 1990.

173. *Ржевська М. Ю.* На зламі часів: Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи. — К., 2005.

174. *Рікер П.* Ідеологія та утопія. — К., 2005.

175. *Романенко Г., Шейко В.* Еволюція художніх і літературних об'єднань України: історико-культурологічний вимір. — К., 2008.

176. *Руднев В. П.* Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты.

— 2-е изд., доп. — М., 2003.

177. *Рудницкий К. Л.* Реплика Терентьева // Московский наблюдатель. — 1995. — № 7/8. — С. 78–80.

178. *Рудницький М. І.* Від Мирного до Хвильового — Л., 1936.

179. *Рулін П. І.* На шляхах революційного театру. — К., 1972.

180. *Русанов В. Н.* Мар'ян Крушельницький: Біографічна повість. — К., 1985.

181. Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема коллажа / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. — М., 2005.

182. Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. — М., 2003.

183. Русский кубофутуризм / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. — СПб, 2002.

184. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. — М., 1999.

185. *Самійленко П. М.* Незабутні дні горінь. — К., 1970.

186. *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн: Истоки, история, проблемы. — М., 1989.

187. *Семенова Т. В.* Экспрессионизм и современное искусство авангарда. — М., 1983.

188. *Семенова Т. В.* Эстетические основы экспрессионизма в музыке: Автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04 / МГУ им. М. В. Ломоносова — М., 1979.

189. *Семенюк Г. Ф.* Українська драматургія 20-х років. — К., 1993.

190. *Сигей С.* Игорь Терентьев в Ленинградском театре Дома печати // Терентьевский сборник / Под ред. С. Кудрявцева. — М., 1996. — С. 19–58.

191. *Сидорина Е. В.* Русский конструктивизм: Истоки, идеи, практика. — М., 1995.

192. *Сидорина Е. В.* Сквозь весь двадцатый век: Художественно-проектные концепции русского авангарда. — М., 1994.

193. Следственное дело Игоря Терентьева (1931) / Публ. С. В. Кудрявцева; Вступ. ст. и примеч. Н. А. Богомолова и С. В. Кудрявцева // Минувшее: Исторический альманах. — М.; СПб., 1995. — Вып. 18. — С. 533–608.

194. *Смолич Ю. К.* Драматичне письменство наших днів: (Огляд) // Червоний шлях. — 1927. — № 4. — С. 153–169.

195. *Смолич Ю. К.* Про театр: Зб. ст., рецензій, нарисів. — К., 1977.

196. Современный зарубежный театр: Очерки. Борьба идей и направлений / Отв. ред. Б. И. Зингерман. — М., 1969.

197. Спектакли двадцатого века / Редкол.: А. В. Бартошевич и др. — М., 2004.

198. *Стайн Дж. Л.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Л., 2004. — Кн. 3: Експресіонізм та епічний театр / Пер. з англ. О. Дзера.

199. *Станішевський Ю. О.* Національний академічний театр опери та балету ім. Тараса Шевченка. — К., 2002.

200. *Станішевський Ю. О.* Режисура в українському радянському оперному театрі. — К., 1973.

201. Студийные течения в советской режиссуре 1920–1930-х годов: Сб. науч. тр. / Ред.-сост. В. М. Миронова; Отв. ред. Д. И. Золотницкий. — Ленинград, 1983.

202. *Танюк Л.* Мар'ян Крушельницький: Школа образного перевтілення, заповідана Лесем Курбасом. — К., 2007.

203. Творчество в театре: Сб. ст. / Под ред. Я. Б. Театралова. — Х., 1937. — С. 9–54.

204. Театр для детей: Опыт работы 1-го Гос. Театра для Детей в Харькове: Сб. ст. — Х., 1926.

205. Театр ім. Марії Заньковецької, 1922–1932 / Під ред. Б. Романицького, М. Фінна, В. Яременка, П. Руліна. — Х., 1933. — С. 9–21.

206. *Терещенко М. С.* Крізь лет часу. — К., 1974.

207. *Тернюк П. І.* Іван Мар'яненко. — К., 1968.

208. *Толлер Э.* Эуген Несчастный: Трагедия в трех действиях / Пер. и предисл. А. И. Пиотровского. — Пг., 1923.

209. *Толлер Э.* Юность в Германии / Авторизированный пер. с нем. В. Стенича. — М., 1935.

210. *Тримбач С.* Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. — Вінниця, 2007.

211. Український авангард 1910–1930 років: Альбом / Авт.-упоряд. Д. О. Горбачов. — К., 1996.

212. Український драматичний театр: Нариси історії: В 2 т. / Редкол.: М. Т. Рильський (відп. ред.) та ін. — К., 1959–1967. — Т. 1–2.

213. Український театр XX століття / Редкол.: Н. М. Корнієнко та ін. — К., 2003.

214. Український футуризм: Вибрані сторінки / Укладання і комент.: М. Сулима. — Ніредьгаза, 1996.

215. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / Упоряд. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. — К., 2005.

216. Українсько-польські культурні взаємини (XIX–XX століття) / Гол. ред. О. К. Федорук. — К., 2003.

217. *Урушадзе Н. А.* Сандро Ахметели. — М., 1990.

218. *Финкельштейн Е.* Картель четырех. Французская театральная режиссура между двумя войнами. Шарль Дюллен, Луи Жуве, Гастон Бати, Жорж Питоев. — Ленинград, 1974.

219. *Хан-Магомедов С. О.* Конструктивизм — концепция формообразования. — М., 2003.

220. *Хан-Магомедов С. О.* Юго-Леф и конструктивизм. — М., 2000.

221. *Хвостенко-Хвостов О. В.* Сценограф, живописець, графік / Авт. ст. та упоряд. Д. О. Горбачов. — К., 1987.

222. *Хмурий В.* Борис Ґлаголін в українському театрі // Нове мистецтво. — 1926. — № 3. — С. 3.

223. *Хмурий В.* Нотатки про театр, кіно, просторове мистецтво. — Х., 1929.

224. *Ходорковская Л., Клинчин А.* Путь режиссера: А. И. Канин, 1877–1953. — М., 1962.

225. *Хренов Н.* Зрелища в эпоху восстания масс. — М., 2006.

226. *Чепалов А. И.* Судьба пересмешника или Новые странствия Фракасса. — Х., 2001.

227. *Черкашин Р., Фоміна Ю.* Ми — березільці. Театральні спогади-роздуми. — Х., 2008.

228. IV Міжнародний конгрес україністів, Одеса, 26–29 серпня: Доповіді та повідомлення. Кн. 2: Мистецтвознавство. — О.; К., 2001.

229. *Чечель Н. П.* Українське театральне відроження (Західна класика на українській сцені 1920–1930-х років. Проблеми трагедійної вистави). — К., 1993.

230. *Шахматова Е. В.* Искания европейской режиссуры и традиции Востока. — М., 1997.

231. *Швецова Л. К.* Творческие взгляды близкие к экспрессионизму // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в. / Отв. ред. Б. Я. Бялик. — М., 1975. — С. 252–283.

232. *Шевченко Й. В.* Десять років українського театру // Червоний шлях. — 1927. — № 11. — С. 208 –224.

233. *Шевченко Й. В.* До проблеми театральної критики // Критика. — 1928. — № 1. — С. 106 –115.

234. *Шевченко Й. В.* «Ножиці» в театрі: (До підсумків сезону) // Критика. — 1929. — № 6. — С. 96–117.

235. *Шенгелия О. С.* Немецкая экспрессионистская драма в Грузии: Автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.01.02; 10.01.05 / Ин-т истории грузинской литературы им. Ш. Руставели АН Грузинской ССР. — Тбилиси, 1983.

236. *Шереметьевская Н.* Николай Фореггер — постановщик танцев // Театр. — 1972. — № 5. — С. 134 –142.

237. *Шерех Ю. В.* Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. / Ред. рада: В. О. Шевчук та ін.; Упоряд. та приміт. Р. М. Корогодського. — Х., 1998. — Т. 3. — С. 136–148.

238. *Шкандрій М.* Модерністи, марксисти і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років / Пер з англ. М. Климчука. — К., 2006.

239. *Шкарабан М.* Людина однієї ненаписаної книги // Український театр. — 2000. — № 1/2. — С. 16–18.

240. *Шкарабан М.* Погляд Далькроза // Український театр. — 2004. — № 4/5. — С. 29–32.

241. *Шкловский В. Б.* Их настоящее. — М., — 1927.

242. *Шкловский В.* Энергия заблуждения: Книга о сюжете. — М., 1981.

243. *Шторк К.* Жак-Далькроз и его система / Под ред. П. П. Гайдебурова. — М.; Ленинград, 1924.

244. Экспрессионизм: Сб. ст. / Под ред. Е. М. Браудо и Н. Э. Радлова. — М.; Пг., 1923.

245. Экспрессионизм: Драматургия, живопись, графика, музыка, киноискусство: Сб. ст. / Отв. ред. Б. И. Зингерман. — М., 1966.

246. *Эльяшевич А. П.* Лиризм. Экспресия. Гротеск. О стилевых течениях в литературе социалистического реализма — Ленинград, 1975.

247. Энциклопедический словарь экспрессионизма / Ред. П. М. Топер. — М., 2008.

248. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка /Л. Ришар; Научн. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачёв. Пер. с фр. — М., 2003.

249. *Эткинд А. М.* Толкование путешествий: Россия и Америка в травелогах и интертекстах. — М., 2001.

250. *Юткевич С. И.* Собрание сочинений: В 3 т. — М., 1990. — Т. 1. Молодость / Сост. и ред. М. З. Долинского.

251. *Янгфельдт Б.* Ставка — жизнь: Владимир Маяковский и его круг / Пер со швед. Аси Лав-

руши и Бенгта Янгфельдта. — М., 2009.

252. *Babrij P. R.* The Expressionist Experiment in Berezil': Kurbas and Kulish // Canadian Slavonic Papers. — 1972. — Vol. XIV. — № 2. — P. 324–344.

253. *Burian E. F.* A jego program poetickho divadla / Uspo Boivoj Srba. — Praha, 1981.

254. Dada Performance / Ed. by Mel Gordon. — N. Y., 1987.

255. Ekspresje i ekspresjonizmy w sztuce XX wieku / Katalog opracowaia Dorota Folgajanuszewska. — Warszawa, 1990.

256. Ekspresjonizm w literaturze Miodej Polski na tle literatury polskiej i obcej XX wieku / Pod redakcia E. Joch. — Lublin, 1988.

257. *Elger D.* Expressionism:A Revolution in German Art. — Koeln, 2007.

258. Expressionism as International Literary Phenomenan / Ed. by U. Weisstein. — Budapest, 1973.

259. Expressionismus in Xsterreich: Die Literatur und die Knste / Hrsg von K. Amann, A. A. Wallas. — Wien, 1994.

260. Expressionismus: Literatur und Kunst / Hrsg N. S. Pavlova. — B., 1986.

261. Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts «Aktion» 1911–1918 / Hrsg von P. Raabe. — Muenchen, 1964.

262. *Furness R. S.* Expressionism: The Critical Idiom. — L., 1973.

263. *Goldberg R.* Perfomance Art from Futurist to the Present. — N. Y., 1988.

264. *Hamann R., Hermand J.* Deutsche Kuenst und Kultur von der Grjederzeit bis Expressionismus. — B., 1975.

265. *Kirby M.* Futurist Perfomance / With Manifestos and playscripts translated from Italian by Victoria Nes-Kirby. — N. Y., 1971.

266. *Makaryk I.* Shakespeare in the Undiscovered Bourn: Les Kurbas, Ukrainian modernism and early Soviet cultural poliitics. — Toronto, 2004.

267. *Mally L.* Revolutionary acts: Amateur Theater and the Soviet State, 1917–1938. — Ithaca; L., 2000.

268. Modernism in Kyiv: Kiev / Київ / Киев / Kijow: Jubilant Experimentation / Ed. by Irena R. Makaryk and V. Tkacz. — Toronto, 2010.

269. *Mudrak M.* The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine. — Michigan, 1980.

270. *Srba B.* Jindoeich Honzl a Divadaelko pro 99 // Slovensk divadlo. — 1976. — № 2. — S. 239–255; № 3. — S. 411–428.

271. The Theater of the Bauhaus / Ed. and with an introd. by W. Gropius. — Wesleyan, 1961.

272. *Tkacz V.* Les Kurbas and the Actors of the Berezil Artistic Association in Kiev // Theatre History Studies. — 1988. — Vol. VIII. — P. 137–155.

273. *Tkacz V.* Time and Transformation in Les' Kurbas's Production of Jimmie Higgins // Canadian-American Slavic Studies. — 2002. — Vol. 36. — № 4. — P. 421–433.

274. *Tkacz V.* The Birth of a Director: the Early Development of Les Kurbas and His First Season with the Young Theatre // Journal of Ukrainian Studies. — 1987. — Vol. 12. — № 1. — P. 22–54.

275. *Volgemae M.* O'Neill and German Expressionism // Modern drama. — 1967. — Vol. X. — № 2. —

# ЗМІСТ

*Олександр КЛЕКОВКІН.* **Вступне слово** .....5

**Передмова** .....17

Розділ 1. **Театральний бунт**
*Реформація мистецтва: творчі спілки, об'єднання та преса. «Опредмечена емоція» — нові концепції руху. Початок авангарду і Лесь Курбас* .....20
Розділ 2. **Українське штюрмерство, або Наступ абстракціонізму**
*Борис Ґлаголін — Вітольд Вандурський — Марко Терещенко* .....41
Розділ 3. **Театральний експресіонізм: варіант українсько-німецький**
*Толлер в українській режисурі. Мюзам і Вітфогель у театрі ім. І. Франка* .....63
Розділ 4. **Драматургія і театр експресіонізму. Варіант попутників**
*Михайло Жук — Карел Чапек — Юджин О'Ніл* .....105
Розділ 5. **Perpetuum mobile, або Структурування конструктивізму**
*Конструктивізм і художні контексти Європи. «Виробниче мистецтво» по-українські. Театральний конструктивізм Ґлаголіна — Хвостова. Татлін у Києві* .....123
Розділ 6. **Циркізація–Колаж–Монтаж на плацдармі театру «Березіль»**
*Циркізатор Лопатинський. Сміх часу: театр «Веселий пролетар»* .....161
Розділ 7. **Український транзит Ґлаголіна: Колаж–Монтаж–Пародія–Гротеск**
*«Полум'ярі», «Мандат», «Свята Йоанна» та інше від Бориса Ґлаголіна. Пародійний «Швейк» і гротесковий «Ділок» у театрі ім. І. Франка* .....189
Розділ 8. **Абстрактна формула та живий предмет сценічного постфутуризму**
*Театральні концепти «Нової генерації». Авангардист Ігор Терентьєв: Театр «СОЗ». «Дивак» в Одеській Держдрамі. «Постріл» у Дніпропетровському театрі ім. Т. Шевченка* .....223
Розділ 9. **Соціальна утопія і заручники формалізму**
*Естетично-політична дискусія про «реалізми». Український музично-оперний авангард: «Джонні награє» в Києві та Одесі. «Золотий обруч» в Одесі, Києві та Харкові. Остання березільська вистава Леся Курбаса* .....253

**Післямова** .....292

**Примітки** .....294

**Перелік вистав** .....318

**Іменний покажчик** .....331

**Вибрана бібліографія** .....356

Національна академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

*Наукове видання*

Ганна Іванівна ВЕСЕЛОВСЬКА

**УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ АВАНГАРД**

Літературні редактори — *С. Сімакова, Н. Стадник, Л. Циганок*
Обкладинка, оригінал-макет, верстання, препринт — *І. Кулінський, О. Мурга*
Коректура — *Е. Патола, Д. Тимофієнко, І. Побережська*

Здано у виробництво 12.10.2010. Підписано до друку 20.12.2010.
Формат 70 x 100 $^{1}/_{16}$. Папір офс. Спосіб друку офс. Гарнітури «Мысль», «Родченко»
Ум. др. арк. 29,7. Обл.-вид. арк. 23,75. Наклад 250 прим. Зам. №

**Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України**
Офіційний сайт Інституту: mari.kiev.ua
Україна, 01133, Київ, вул. Щорса, 18-Д, тел. (044) 529-2051
*Свідоцтво суб'єкта видавничої діяльності ДК № 1186 від 29.12.2002*

Видруковано у друкарні «Видавництво "Фенікс"»
Україна, 03680, Київ, вул. Полковника Шутова, 13-Б
*Свідоцтво суб'єкта видавничої діяльності ДК № 271 від 7.12.2000*

Ескіз В. Бобрицького
та Б. Косарєва до вистави
«Знову на землі» С.-Ж. Буельє,
трупа І. Новаченка, Харків,
реж. Б. Ґлаголін, 1917

Ескіз завіси В. Бобрицького та Б. Косарєва до вистави «Пан» Ш. В. Лерберга,
Перший Радянський драматичний театр, реж. Б. Ґлаголін, Харків, 1919

Ескіз костюму В. Меллера до балету «Мефісто» муз. Ф. Ліста, «Школа руху» Б. Ніжинської, Київ, 1919 (Центральний театральний музей ім. О. Бахрушина)

Ескіз костюму В. Меллера до балету «Місто» муз. С. Прокоф'єва,
«Школа руху» Б. Ніжинської, Київ, 1920 (МТМК України)

Ескіз костюму О. Екстер, «Іспанський танець», «Школа руху» Б. Ніжинської, Київ, 1920 (МТМК України)

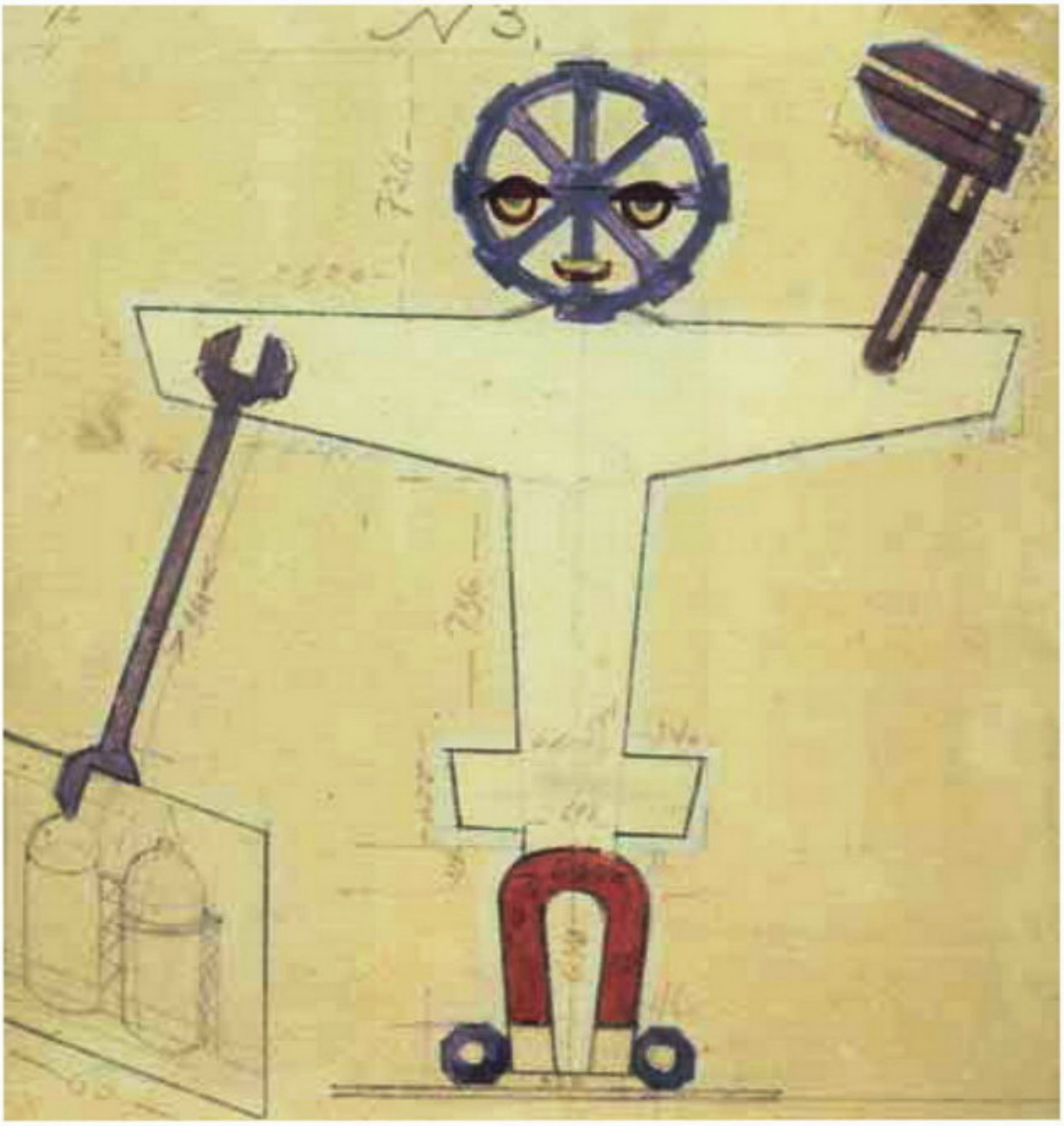
Ескіз костюму В. Меллера до балету «Мефісто» муз. Ф. Ліста,
«Школа руху» Б. Ніжинської, Київ, 1919 (МТМК України)

Ескіз завіси О. Хвостенка-Хвостова до вистави «Містерія-буфф» В. Маяковського, Героїчний театр, Харків, реж. Г. Авлов, 1921
(Центральний театральний музей ім. О. Бахрушина)

Ескіз О. Хвостенка-Хвостова до вистави «Містерія-буфф» В. Маяковського, Героїчний театр, Харків, реж. Г. Авлов, 1921 (ЦДАМЛМ України)

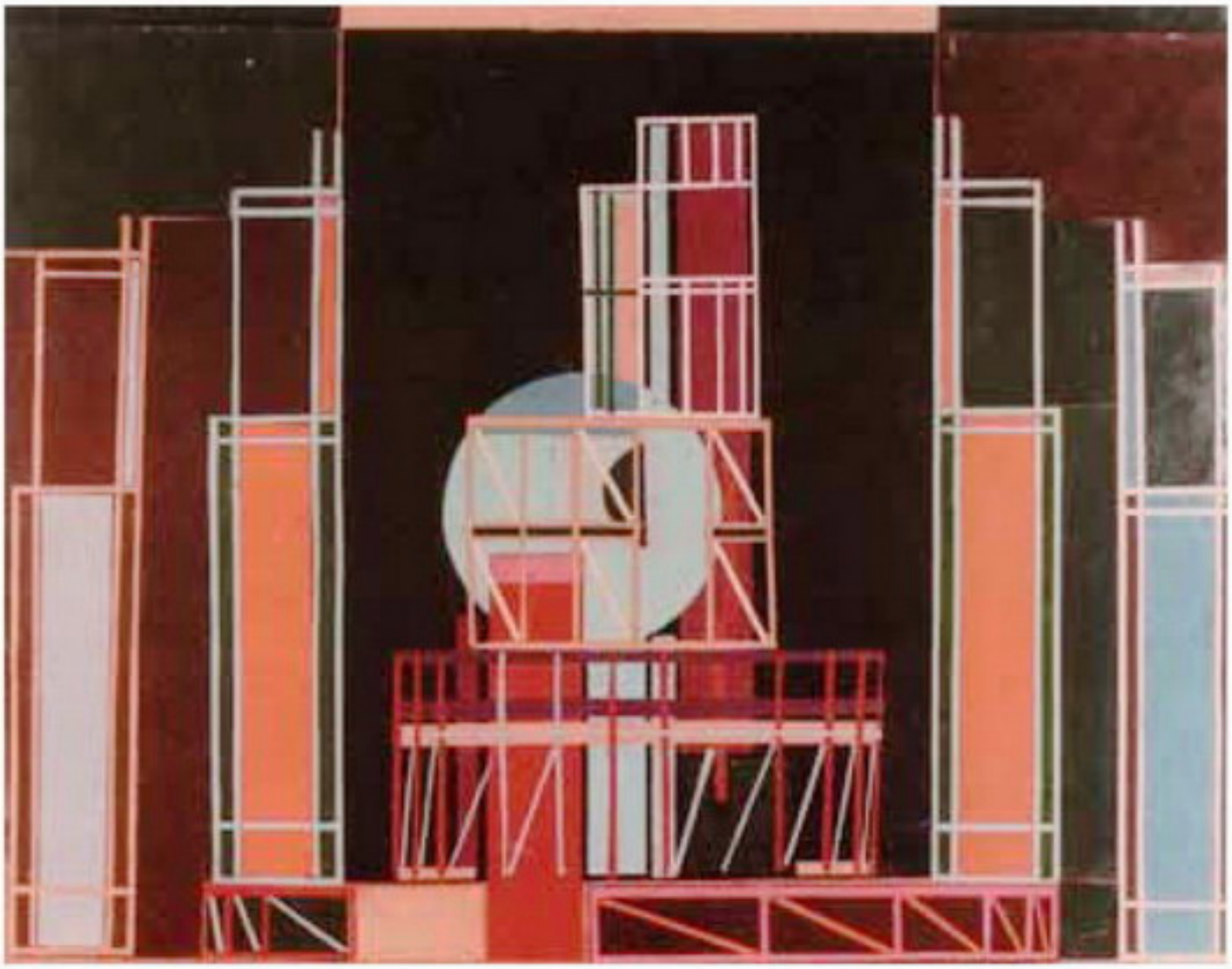
Ескіз завіси О.Хвостенка-Хвостова до вистави «Лілюлі» Р. Роллана,
театр ім. Т. Шевченка, Харків, реж. Б. Глаголін, 1922 (ЦДАМЛМ України)

В. Меллер «Карнавал», 1923 (Приватна колекція, Київ)



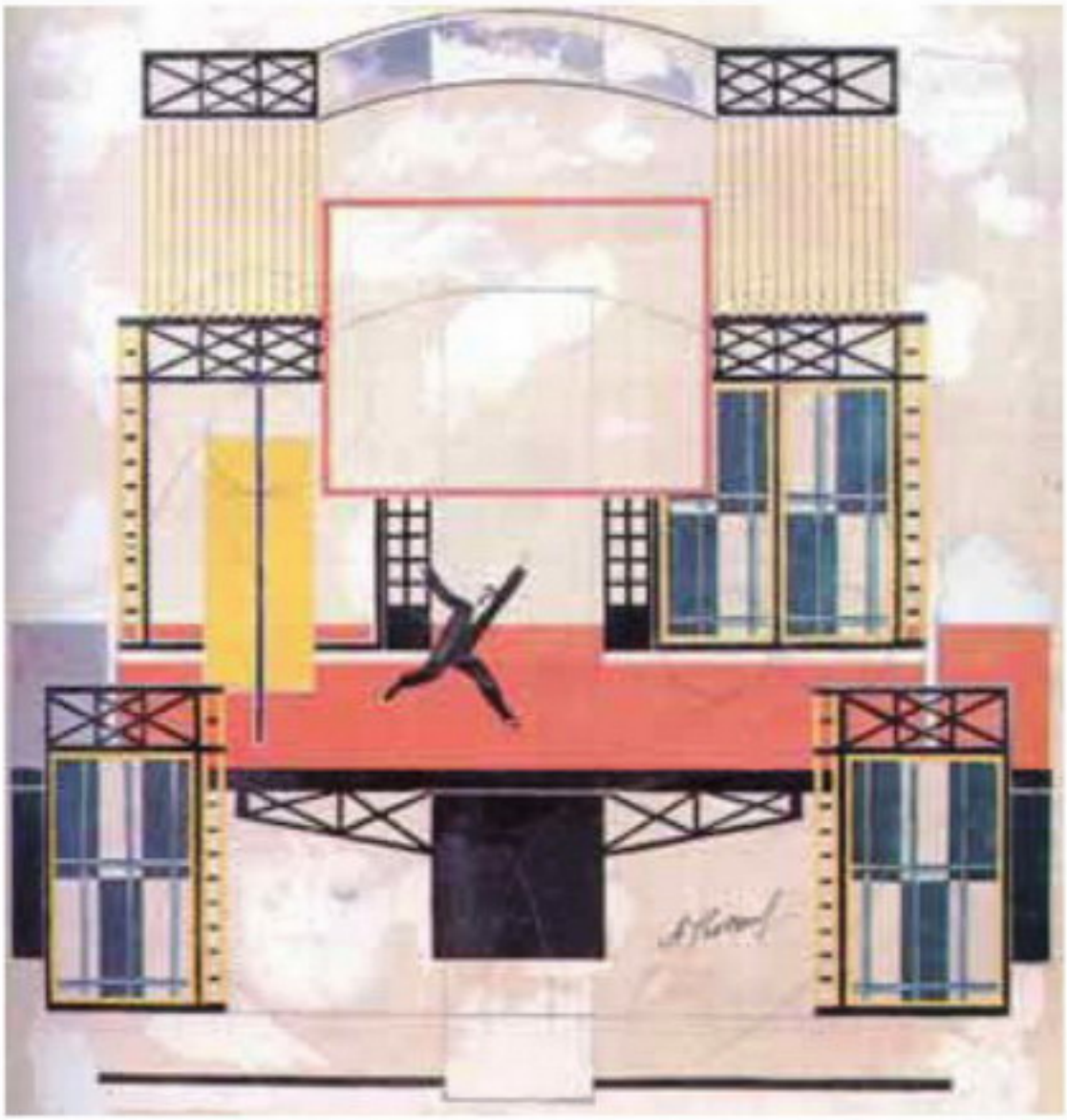

Ескіз костюму В. Комардьонкова до вистави «Руйнівники машин» Е. Толлера,
театр Революції, Москва, реж. П. Рєпнін, 1922.
(Центральний театральний музей ім. О. Бахрушина)

Мізансцена вистави «Озеро Люль» О. Файка, театр Революції, Москва, реж. А. Роом, В. Успенський, 1923



Ескіз Б. Косарєва до вистави «Моб» Е. Сінклера, 1923

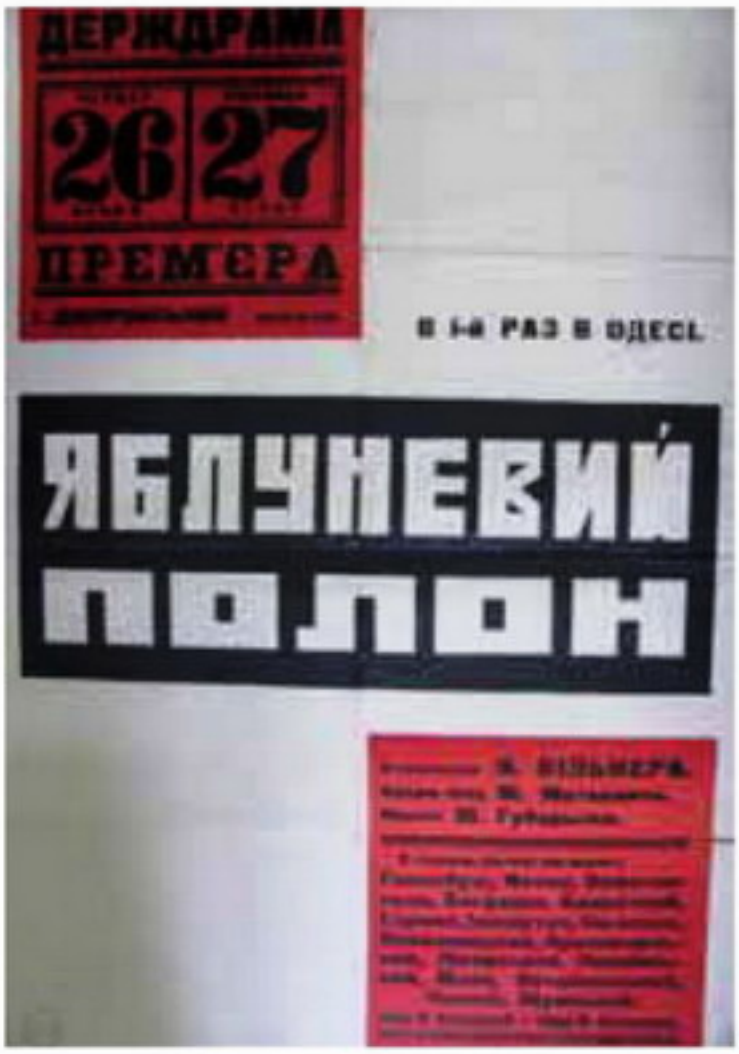
Ескіз О. Хвостенко-Хвостова до вистави «Моб» Е. Сінклера, театр ім. І. Франка, Харків, реж. Б. Ґлаголін, 1925 (Приватна колекція, Київ)



Л. Кліщеєв. Сценічний проект до вистави «Наталка Полтавка», театр ім. Т. Шевченка, Полтава, реж. Л. Кліщеєв, 1926 (Центральний театральний музей ім. О. Бахрушина)

Ескізи костюмів В. Меллера до вистави «Золоте черево» Ф. Кроммелінка, театр «Березіль», Харків, реж. Л. Курбас, 1926 (МТМК України)

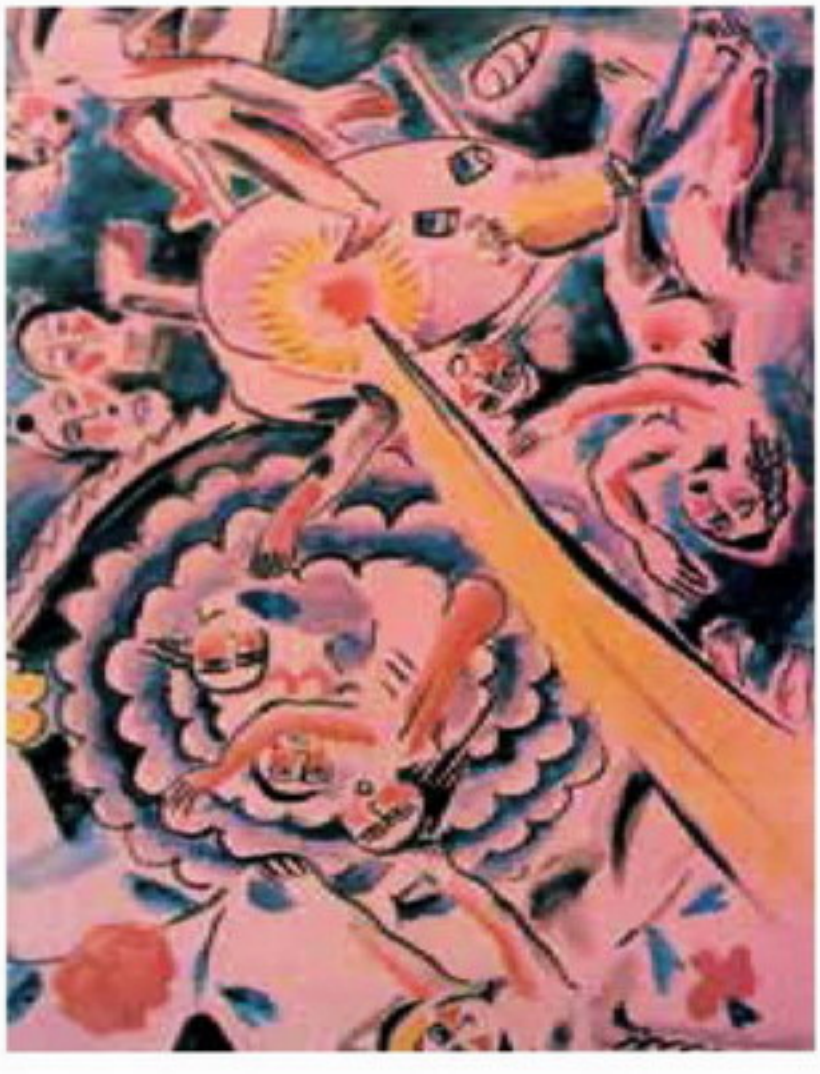
Афіша вистави «Яблуневий полон» І. Дніпровського, Держдрама, Одеса, реж. В.Вільнер, 1928 (МТМК України)



Афіша вистави «Бравий солдат Швейк» Я.Гашека, Театр російської драми, Одеса, реж. Я. Варшавський, 1928 (МТМК України)

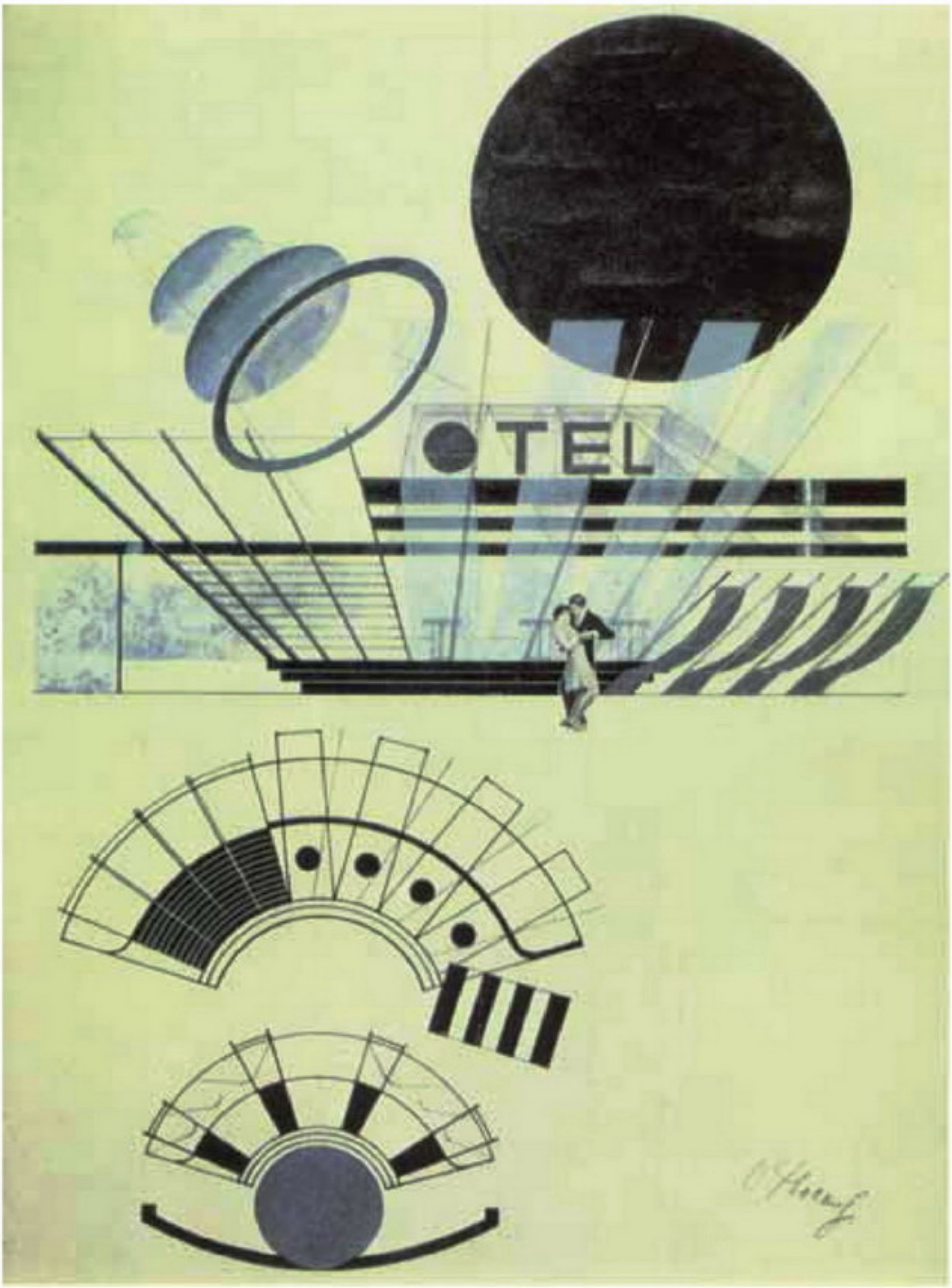
А. Петрицький. Портрет
Я. Савченка, 1929 (ДМУОМ)

А. Петрицький Портрет В. Варецької, 1930
(ЦДАМЛМ України)



М. Синякова «Бомба», «Вигнання з раю», 1916
(Приватна колекція, Київ)

Ескізи костюмів О. Хвостенка-Хвостова до вистави «Беркути» муз. Б. Лятошинського, Держопера, Київ, реж. В. Манзій, 1930 (МТМК України)




Ескіз О. Хвостенко-Хвостова до вистави «Джонні награє» Е. Кшенека, Держопера, Київ, реж. М. Дисковський,1929 (ЦДАМЛМ України)